
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07914873 0

L'ÉCOLE
Contrapuntique Flamande

DU MÊME AUTEUR

LES GRANDS MUSICIENS DU NORD

1) **Monsigny,** avec un portrait de Monsigny d'après un médaillon de Louis Noël.

2) **L'Ecole Flamande de musique** du xve siècle.

3) **Josquin de Près.**



HISTOIRE DE LA DANSE A TRAVERS LES AGES

(Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts)

PARIS

Alcide PICARD et KAAN

11, rue Soufflot

ÉTUDE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

F. DE MÉNIL

L'ÉCOLE
Contrapuntique Flamande
AU XVe ET AU XVIe SIÈCLE

« En histoire il faut se résoudre
à ignorer beaucoup ».
ANATOLE FRANCE.

PARIS
E. DEMETS, éditeur
2, RUE DE LOUVOIS, 2
1905

INTRODUCTION

Une erreur, accréditée par les beaux vers de deux grands poètes (1), erreur qui, heureusement, commence à se déraciner, fait naître la musique en Italie et au XVIe siècle avec le divin Palestrina. Les poètes se sont trompés. La musique n'est pas née en Italie et Palestrina n'est pas le Père de l'harmonie. Les écoles musi-

---

(1) Fille de la Douleur ! Harmonie ! Harmonie !
Langue que pour l'amour inventa le génie,
Qui nous vint d'Italie, et qui lui vint des cieux !
(A. de Musset).

Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie
Je vous salue ici, père de l'Harmonie !
Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé de vos mains !
Car Glück et Beethoven, rameaux sous qui l'eau rêve,
Sont nés de votre souche et faits de votre sève :
Car Mozart, votre fils, a pris sur vos autels
Cette nouvelle lyre inconnue aux mortels,
Plus tremblante que l'herbe au souffle des aurores
Née au seizième siècle entre vos doigts sonores !
Car, Maître, c'est à vous que tous nos soupirs vont
Sitôt qu'une voix chante et qu'une âme répond.
(Victor Hugo. *Que la musique date du XVIe siècle* (1837).

cales italiennes sont chronologiquement les dernières venues dans l'histoire. Palestrina fut élève de Goudimel, et l'illustre maître Huguenot vit le jour sur les bords du Doubs, en un territoire qui appartenait alors au puissant duché de Bourgogne ; il est fort possible qu'il apprit la musique avec un disciple du vieux compositeur Binchois, qui était, en 1452, second maître de chapelle à la cour de Philippe le Bon.

Ce qui a égaré le jugement des deux poètes, ce qui a fait longtemps et universellement croire à l'origine italienne de la musique moderne, c'est l'opéra. Né en Italie, le drame musical — comédie ou tragédie — s'est, pendant deux siècles et demi environ, propagé, dominant tout autour de lui. Venu en France, avec les Bouffons italiens appelés par Mazarin, il s'y est définitivement installé en même temps que l'Italien Lulli. Son histoire est analogue dans chaque contrée de l'Europe.

Or, pour beaucoup, l'opéra est toute la musique. C'est à peine si l'on connaît quelques messes célèbres ! Quant à la symphonie, la suprême forme musicale, depuis combien de temps est-elle appréciée à sa juste valeur ?

L'opéra italien avait d'ailleurs tout ce qu'il fallait pour plaire à un public futile et d'une éducation musicale très primitive : mélodie fa-

cile, agréable, implacablement coulée dans le même moule, harmonie réduite à sa plus simple expression, ne couvrant jamais la voix du chanteur et accompagnant modestement ses fioritures. Mais les Italiens n'arrivent encore que les seconds par ordre chronologique : la première manifestation du théâtre musical que nous fournit l'histoire, le *Jeu de Robin et de Marion*, a pour auteur un trouvère Artésien, Adam de la Halle, surnommé le Bossu d'Arras. Ce *Jeu* fut donné à Naples en 1285. Il reste peu probable qu'il ait servi de modèle aux compositeurs des Ecoles Florentine et Napolitaine : Adam de la Halle trouva instinctivement la formule de l'opéra-comique ; les Florentins devaient, trois cents ans plus tard, arriver à la tragédie musicale par leurs recherches dans l'art antique et la logique de leurs déductions.

Pourquoi les musiciens français n'ont-ils pas continué à imiter le gracieux modèle que leur avait laissé Adam de la Halle ? Wekerlin, dans la *Notice Historique* qu'il écrivit *sur la naissance de l'Opéra en France* et *sur le Ballet de la Reine* (1) l'a fort bien expliqué : « Les Français, aux goûts guerriers, se plaisaient telle-

(1) Edition Michaëlis.

ment aux tournois et aux carrousels que même le ballet de cour se trouvait en retard chez nous : les Italiens nous avaient devancés. » Il est bon d'ajouter que les frais auxquels montait ce genre de spectacle (1) étaient une excellente raison pour décourager les organisateurs de divertissements, et c'est pour cela que les ballets et tragédies musicales restèrent longtemps l'apanage des cours princières et des riches seigneurs (2). Même au point de vue dramatique, les Italiens avaient eu des prédécesseurs dans le nord du duché de Bourgogne.

En effet, bien avant les tentatives théâtrales de Péri, de Caccini et de Monteverde, d'où, non sans motif, on fait sortir l'origine de notre art moderne, des musiciens, modestes de leur vivant, illustres après leur mort, florissaient dans les Flandres. Chanoines, maîtres de chapelle, chantres, voire même simples clercs, ils s'épanouissaient dans les stalles du chœur, à l'ombre des arceaux des vieilles basiliques.

C'étaient, après Dufay et Binchois, Jean Oke-

---

(1) Le *Balet* (sic) *comique de la Royne représenté aux Nopces de M. le duc de Joyeuse et de Mademoyselle de Vaudemont* avait coûté trois millions six cent mille francs.

(2) Les premières tragédies lyriques furent représentées chez les riches particuliers dans de grandes fêtes de famille, ou pour le mariage des princes. Le premier théâtre public d'opéra ne s'ouvrit qu'en 1637.

ghem et ses disciples « Agricola, Verbonnet, Prioris, Josquin de Près, Gaspard, Brumel, Compère » que nous trouvons cités dans la *Déploration* de Guillaume Crespel sur la mort du maître illustre qu'on avait appelé le « Pilier de Musique ». C'est ensuite une nombreuse pléïade d'artistes que les recherches des historiens contemporains commencent à faire connaître aux véritables amateurs de musique. Sous la pernicieuse influence de l'opéra italien, les bonnes traditions s'oublièrent : pendant de longues années on s'est complètement désintéressé des vieux maîtres Flamands, tombés momentanément dans un injuste oubli. D'ailleurs l'histoire, par une négligence inqualifiable, a omis de consigner les faits importants de cette école, et ne donne que peu de détails sur la vie des musiciens des XVe et XVIe siècles. Et pourtant ces merveilleux compositeurs sont les vrais fondateurs de la musique. Ils ont pris l'harmonie primitive et rude du *déchant* aux Hucbald, aux Francon, aux Guy d'Arezzo, aux Philippe de Vitry, et de cet informe bégaiement, ils firent par leur génie une langue savante, souple, souvent spirituelle, toujours éloquente. Ils ont pressenti l'expression musicale dont la création reste la gloire de l'italien Monteverde. Ils ont mené à son plus parfait développement la forme contrapuntique ; ils ont créé la *Messe*, le

Motet, la *Chanson* et magnifié la symphonie chorale des vocales polyphonies. Puis s'éparpillant dans l'Europe du Moyen Age et de la Renaissance, à la suite de leurs protecteurs, Charles le Téméraire, Charles VIII et Louis XII, pendant les guerres d'Italie, ils apportèrent la bonne semence musicale aux peuples secouant la barbarie première. Ces créateurs de l'art moderne furent Okeghem qui fonda l'école Française ; Tinctoris qui apprit la musique aux Napolitains, Josquin de Près à qui l'ancienne école Romaine est redevable de grands musiciens, Willært qui instruisit les compositeurs de l'école Vénitienne ; enfin Goudimel, qui se rattache à l'école Flamande, et fut le maitre de Palestrina.

Les auteurs anciens, Glaréan, Ramis de Pareja, Aaron, Garzoni ainsi que les autres historiens contemporains disent leur talent et leur grande science harmonique. Parmi les musicographes modernes, Fétis, le premier voulut les faire revivre, mettant avec un patriotisme, en somme bien excusable, dans la liste des musiciens Franco-Belges, ceux pour lesquels l'histoire se montrait trop discrète ; Kiesewetter et Vanderstraetten leur ont consacré des pages documentées. M. Ch. Poisot, M. de Burbure, l'abbé Stephen Morelot, M. Haberl après avoir consciencieusement fouillé les bibliothèques,

les archives des cathédrales de Belgique, de France, d'Italie et d'Allemagne ont retrouvé et catalogué la plupart de leurs œuvres. MM. R. Rolland et M. Brenet ont rendu justice à leur immense talent et éclairci quelques points de leur histoire.

Après Choron, Niedermeyer et le prince de la Moscowa qui donnèrent des auditions des œuvres contrapuntiques, M. Gustave Lefèvre, à la Sainte-Chapelle, de 1872 à 1880, M. Ch. Bordes et les chanteurs de Saint-Gervais les ont fait connaître par des exécutions nombreuses. M. Henry Expert, se consacrant plus spécialement aux maitres de la Renaissance, nés sur le territoire français, organise lui aussi à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales, avec le concours des élèves de l'Ecole de Musique classique plus connue sous le nom d'Ecole Niedermeyer, d'intéressantes séances polyphoniques, qu'il commente par des conférences très savantes et très littéraires. M. Hugo Riemann ne les a pas oubliés dans son remarquable *Dictionnaire de Musique;* M. G. Grove leur a marqué une place importante dans son *Dictionary of Music and Musicians.*

Cependant une histoire complète de cette période manque à l'encyclopédie musicale. Après de longues et patientes recherches nous allons essayer de reconstituer cette belle

époque que M. Lavoix (1) résume en quelques lignes : « Au xve siècle les musiciens deviennent assez nombreux pour constituer une école ; et c'est dans le nord de la France et dans la Belgique que se trouvent les premiers maîtres, qui, tout en continuant la tradition musicale des trouvères de l'Artois et de la Picardie, instruisirent les compositeurs italiens du xvie siècle ». « L'Italie semble être venue la dernière, car ce ne fut qu'après avoir été formés par les maîtres de l'Ecole Franco-Belge que les Italiens s'élancèrent dans la carrière, avec un incomparable éclat, il est vrai ». C'est pourquoi, à l'aide de documents choisis avec soin, et entouré de toutes les lumières de la critique historique moderne, nous montrerons d'abord ce qu'était cette Flandre qui a produit tant d'artistes divers ; puis, prenant la musique au point où elle se trouvait à l'apparition des premiers maîtres flamands, nous la conduirons jusque dans les commencements du xviie siècle, à l'époque où aux grandes écoles contrapuntiques et polyphoniques Flamandes succèdent les premières écoles monodiques d'Italie.

---

(1) *Histoire de la Musique* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts).

PREMIÈRE PARTIE

LA PREMIÈRE ÉCOLE CONTRAPUNTIQUE

(1400-1450)

CHAPITRE PREMIER

La Flandre et les Flamands

On a donné jusqu'à présent à l'Ecole Contrapuntique des XVe et XVIe siècles le nom d'école Néerlandaise ou Franco-Belge. Cette appellation est erronée, et le véritable nom de l'école contrapuntique est bien celui d'*Ecole Flamande*. En histoire il faut se placer, non au moment où l'on écrit, mais, au contraire, à l'époque où se sont passés les évènements que l'on commente. Actuellement la Flandre, déchiquetée par les derniers traités politiques, fait partie de la France et de la Belgique. Lorsque vivaient les maîtres dont on va étudier la vie et les œuvres, la Flandre formait historiquement et géographiquement un important territoire, objet des compétitions des grandes maisons régnantes. Il y avait donc unité de mœurs, de langage, de caractère, de tendances artistiques dans cette région. Un même prin-

cipe avait présidé à son éclosion physique et morale : le travail. « La Flandre c'est le travail, dit Michelet ; le travail n'est-ce pas la paix ? » Aussi l'on peut s'étonner, avec l'éminent historien que « ce pays ait contenu tant de germes de troubles ». L'explication s'en trouve dans le caractère même du Flamand et dans sa situation politique.

L'importance de la Flandre vient de ce fait qu'elle était géographiquement le lieu de passage entre le continent et la Grande-Bretagne. Cette situation spéciale, au bord de la mer qui la menaçait, entre deux grands peuples, le Français et l'Allemand qui cherchaient à s'emparer d'elle d'autant plus facilement qu'elle n'avait, pour se retrancher, aucune défense naturelle, a créé une race forte, industrieuse et intelligente. Forte, « parce que, dit Elisée Reclus, elle vient de ces populations, aguerries jadis par de fréquentes luttes de tribu à tribu, de race à race » et qui a hérité « d'une grande tradition de vaillance qu'elle emploie maintenant au travail ». On pourrait ajouter qu'elle a toujours employée au travail, car elle a défendu son sol contre les empiètements de la mer, et elle est parvenue à garder sa conquête ; par son industrie elle a fait, de ce sol aride et sablonneux, un territoire fertile « en ramenant à la surface le sous-sol argileux ». Et comme

il fallait des bras pour défendre le terrain conquis contre les revendications de l'Océan, la race Flamande, par la force même des choses, est devenue très prolifique.

La même raison l'a rendue industrieuse. Il fallait que cette race nombreuse puisse vivre. Une partie de la population trouvant son existence dans l'agriculture, l'autre la chercha dans l'industrie, dans le commerce avec l'étranger ; la fertilité du sol leur fournissant la matière première, les Flamands deviennent tisserands de draps, de serge et de toile, habiles fabricants de dentelles qu'ils exportèrent dans le monde entier, et ce travail devint pour eux une source de richesse.

Il développa en outre leur intelligence que le mysticisme affina. Les *Ghildes* (1) firent de la famille déjà nombreuse une famille plus

---

(1) *Ghilde* ou *amitié*, signifiait aussi, *constitution*, *sacrifice mutuel*. « Simple et belle organisation, écrit Michelet, chaque homme, chaque famille est représentée dans la cité par sa maison qui paie et répond pour lui... Chaque famille d'amis, ou confrérie, a de même sa maison qu'elle orne et pare à l'envi, qu'elle sculpte et peint au dehors, au dedans. Combien plus orneront-ils la maison, de l'*Amitié* générale, la maison de ville. Nul dépense ne coûtera, nul effort pour en élargir le portail, pour exhausser le beffroi, en sorte que les villes voisines le voient de dix lieues sur les grandes plaines et que leurs tours fassent la révérence à la dominante tour. »

nombreuse encore ; elles resserrèrent les liens amicaux et accrurent la fortune publique. « Tous pour chacun, chacun pour tous » telle était leur devise; aussi est-il facile de comprendre pourquoi « dans la mort du xve siècle », selon la belle expression de Michelet « une vie puissante bouillonnait dans les Flandres ». Les *Ghildes* ouvrières s'y développèrent très nombreuses ; les confréries musicales y furent très florissantes aussi.

Les arts devaient avoir leur place dans cette région de travail et de paix parce que les arts sont les fils de la paix et du travail. Du reste c'est uniquement pour conquérir cette paix que les Flamands se révoltèrent et firent la guerre : ce n'était pas pour agrandir leur territoire, il était assez grand de leur industrie et de sa fertilité. « L'année même où Van Artevelde signait avec le roi d'Angleterre le traité qui assurait la neutralité et la liberté commerciale du comté de Flandre — évènement mémorable qui marque le point culminant de la puissance des communes flamandes — vit se constituer à Gand, la première corporation de peintres et de sculpteurs, sous le patronage de saint Luc (1337-1338)(1). La musique se déve-

(1) A.-J Wauters. *La Peinture Flamande.*

loppe en même temps que la peinture. Depuis longtemps le Flamand a sa musique populaire : « Le chant qu'il se chante, dit Michelet, ne rappelle ni le rituel de l'église, ni les airs officiels des confréries ». Et lorsque le reste de l'Europe est plongé dans la sombre détresse, que la France et l'Angleterre sont aux prises dans une guerre si terrible qu'il faut l'intervention surnaturelle de Jeanne d'Arc pour y mettre fin, au moment où la Bourgogne va entrer à son tour en lutte contre la France à peine délivrée des Armagnacs, où des troubles profonds affaiblissent l'Angleterre, les arts se réfugient dans la pacifique Flandre, dans ce pays exubérant de vie : presqu'en même temps les frères Van Eycke inventent la peinture à l'huile, Dufay et Binchois créent l'harmonie et la polyphonie vocale.

Tout semblait concourir à faire de la Flandre le pays prédestiné aux arts. Descendants des Germains, proches parents des races Anglo-Saxonnes, les Flamands avaient par la curieuse sélection du travail, pris dans chacun de ces croisements ce que les races avaient de meilleur : le courage, l'industrie, l'intelligence. Le mysticisme religieux élevait leur âme vers les grandes et nobles pensées, et leur génie audacieux et sensé formulait clairement les règles pour en déterminer les manifestations. Le ter-

rain intellectuel était préparé, la semence artistique allait germer et lever avec une fécondité qui n'avait d'égale que la fertilité du sol flamand.

En 1384, par le mariage de l'héritière du comte Louis II, de Flandre, avec Philippe le Hardi de Bourgogne, la Flandre se trouva réunie à la Bourgogne et en partagea les destinées jusqu'à ce que le mariage de Marie, fille de Charles le Téméraire avec l'archiduc Maximilien eut porté cette province à la maison d'Autriche.

Pendant le xve siècle le duché de Bourgogne s'agrandissait chaque jour par les conquêtes de ses princes, et les nouvelles possessions dont il s'augmentait allaient troubler les rois de France jusqu'en leur bonne ville de Paris. Il comprenait alors outre la Picardie, l'Artois, la Franche-Comté et la Bourgogne proprement dite, les provinces de Brabant, de Luxembourg, de Gueldre, de Limbourg, de Hainaut et de Flandre. Lorsque mourut Charles le Téméraire les premières devinrent l'apanage du roi de France, les autres passèrent à l'Autriche. Charles-Quint, arrière-petit-fils du Téméraire par descendance féminine, les réunit plus tard sous le nom de Pays-Bas. L'arrivée des Espagnols eut bien une certaine influence sur la noble Flandre où, comme le dit Victor Hugo.

dans les vers écrits *sur la vitre d'une fenêtre flamande :*

> Le nord se réchauffe engourdi
> Au soleil de Castille et s'accouple au midi.

Mais il n'en est pas moins vrai que ce territoire, souvent morcelé par les exigences de la politique, après avoir fait un tout complet, a gardé longtemps son autonomie propre, et qu'actuellement encore, malgré les délimitations des derniers traités les peuples qui l'habitent ont conservé les mêmes usages, les mêmes mœurs, des coutumes semblables, des idiomes pareils, des patois similaires, et que la dénomination de Français ou de Belges, déterminée par une borne frontière, se résume le plus souvent dans la simple appellation de *race flamande* comprenant le territoire occupé par les anciens *Belgii* qui, du temps de César, avaient déjà un caractère nettement défini.

Ainsi l'ont compris Michelet et Elisée Reclus. Et de même qu'en peinture l'école flamande ne se confond pas avec l'école française ou l'école hollandaise, de même en musique, aux xve et xvie siècles, on doit distinguer les musiciens flamands des compositeurs français ou allemands, avec cette petite nuance que l'école flamande semble avoir une extension plus grande encore, et qu'elle les contient tous

à l'origine. C'est la raison pour laquelle, bannissant le titre d'école néerlandaise qui est inexact et celui de franco-belge qui lui a été donné au milieu du XIXe siècle, nous l'appellerons avec plus de logique et plus de vérité l'*Ecole Contrapuntique Flamande des* XVe *et* XVIe *siècles.*

CHAPITRE II

CHARLES LE TÉMÉRAIRE PROTECTEUR DES ARTS

On a vu dans le chapitre précédent comment la race flamande, par son passé de travail et son tempérament actif, était apte à faire fructifier la semence musicale que devaient jeter en elle l'anglais Dunstaple et les flamands Dufay et Binchois. Avant de tracer l'historique du mouvement musical que l'on vit fleurir à cette époque, il serait bon d'indiquer ce qui a fait la force des musiciens des provinces septentrionales du duché de Bourgogne, ce qui leur a permis d'atteindre leur développement et de croître en paix : tel un chêne colossal dont les branches puissantes poussent leurs plus infimes rameaux jusqu'aux derniers confins du monde et dont la sève, élaborée par de vivaces racines, nourries d'un sol fertile, s'épanouit en fleurs merveilleuses à mesure qu'elle s'approche du soleil.

L'influence d'un protecteur intelligent et

éclairé est souvent le point de départ d'un mouvement littéraire ou artistique. Les siècles de Périclès, d'Auguste, de Léon X, de François Ier et de Louis XIV ont été véritablement grands parce qu'il s'est trouvé, à chacune de ces époques, un prince d'une haute valeur, sachant grouper autour de lui les génies divers qu'une longue période d'incubation et de préparation a fait éclore spontanément. Ce Mécène couronné développe l'art dans son entourage, car il sait, adroitement et généreusement, enlever aux artistes le pénible souci du lendemain, en les plaçant au-dessus du terre à terre de la vie, à l'aide de prébendes ou de canonicats, de pensions ou de récompenses.

Tel fut le duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, fils de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal, né à Dijon le 10 novembre 1433 et connu d'abord sous le nom de comte de Charolais. On lit dans les *Mémoires de Messire Olivier de la Marche* (1) : « Il aimoit la musique, combien qu'il eust mauvoise voix ; mais toute fois il avoit l'art. Il fit le chant de plusieurs chansons bien faictes et bien notées.... Il apprenoit à l'école moult et retenoit ; il s'appliquoit à lire et à faire lire devant lui les joyeux contes

(1) Lyon, Guillaume Rouille (1563).

et faicts de Lancelot du Lac et de Gauvain. »
Il ne faut donc pas s'étonner si, par la lecture des romans de chevalerie, surexcitée, sa jeune imagination le fit surnommer le Téméraire. « Des fêtes guerrières célébrées à Dijon entretenaient l'humeur belliqueuse de ce prince, dit Dufey (1). Il ne rêvait que conquêtes : son ambition était de faire ériger de vastes états en royaume, auquel il aurait donné le nom de Gallo-Belge. » Michelet entre dans de grands détails sur ces fêtes données par la maison de Bourgogne au sujet de la Croisade que l'on eut l'intention de prêcher pour reprendre Constantinople tombé au pouvoir des Turcs : « Pour mieux préparer la guerre on fit à Lille une fète qui coûta autant qu'une guerre, fête nombreuse, immense et fabuleux gala, d'une dépense telle que ceux qui en avaient fait l'ordonnance en frémirent eux-mêmes. »

Pour égaler les rois de France, les ducs de Bourgogne voulurent avoir leur chapelle-musique. La Sainte-Chapelle de Dijon (2), qui comptait un seul chantre à l'origine, s'augmenta en 1431, sous Philippe-le-Bon, de quatre

---

(1) *Dictionnaire de la Conversation.*

(2) Fondée en 1172 par Hugues III, à la suite d'un vœu fait pendant une tempête, lorsque ce prince se rendait à la croisade.

prébendes pour *personnes habiles dans la musique* et eut pour premier maître de musique le fameux Binchois, nommé à cette fonction la veille de Noël 1433. Charles le Téméraire avait une chapelle composée de vingt-quatre chantres, chapelains, élèves et demi-chapelains, non compris les enfants de chœur, les organistes, les joueurs de viole, de luth et de hautbois de sa musique de chambre. Mais le fastueux duc de Bourgogne ne faisait en cela que suivre la tradition de ses ancêtres. Il voulait imiter les rois de France contre lesquels il lutta pendant dix ans, et peut-être même les surpasser en magnificence.

L'influence de Philippe-le-Bon et de Charles le Téméraire fut donc très puissante dans le domaine des arts. Ils avaient su comprendre Van Eyck et Okeghem. C'est par leur protection éclairée que la peinture et la musique naquirent dans les Flandres, et leurs grandes figures artistiques, que la politique a pu amoindrir dans l'histoire, méritent d'être placées en tête de cette étude sur les musiciens nés dans la plus riche province de leur immense duché — presque un royaume.

CHAPITRE III

LA CHAPELLE-MUSIQUE DANS LES COURS D'EUROPE AU MOYEN AGE

Au commencement du xve siècle l'art musical existait à peine. Les trouvères, les troubadours, les minnesanger étaient des poètes plus encore que des musiciens. Les meistersanger avaient compliqué la musique de toutes les difficultés de la tablature. Le déchant sur le livre bégayait d'ingénues harmonies, l'âme populaire n'ayant pas trouvé son premier hymne d'émancipation et de triomphe. Toute la musique se trouvait résumée dans le chant grégorien, car les barbares essais harmoniques des premiers motets ne laissaient pas encore deviner ce que pouvait être l'art du xvie siècle. De l'agonie du plain-chant, déjà figé dans sa rigidité glaciale, et auquel le souffle populaire avait essayé d'imposer une vie ardente, naissait une forme nouvelle qui se développa dans l'église, oscillant entre les deux tendances et produisant

par leur superposition souvent maladroite une formule jusqu'alors inconnue. L'église était le seul foyer artistique : c'est pourquoi il est nécessaire de résumer ici l'histoire de la chapelle-musique des rois de France ; elle peut être considérée comme modèle de toutes les chapelles des cours d'Europe et de celle de Bourgogne en particulier. Dans ces centres religieux, où l'on conserva presque pure la tradition grégorienne, se firent les premières applications du déchant ou contrepoint qui servit de transition entre la mélodie liturgique fécondée par l'inspiration populaire, et l'harmonie moderne dont les bases ont été jetées, après Hucbald, Francon et Jean de Muris, par Dufay, Dunstaple, Binchois et ses illustres élèves.

Lorsque le christianisme se fut implanté chez les Francs par la conversion de Clovis (496) ce prince résolut d'imiter la splendeur de la cour de Théodoric, roi des Ostrogoths : il fit venir un chantre que Boèce voulut choisir lui-même. Aux funérailles de Clotilde, Grégoire de Tours raconte que la cérémonie d'inhumation se fit *cum magno psallentio*, avec un nombreux chœur de psalmodistes. L'intéressant ouvrage de M. E. Thoinan : *Origine de la chapelle-musique des rois de France*, l'*Histoire de la musique en France* de M. Ch. Poisot renferment une foule de docu-

ments indiquant le goût de nos premiers rois pour le chant. Il serait trop long d'entrer ici dans les détails que les lecteurs pourront trouver dans ces deux ouvrages. On ne peut se dispenser pourtant de donner la définition du mot *Chapelle*.

Ainsi était appelée la châsse qui renfermait la chape de saint Martin, et que les rois emportaient avec eux en guerre ; dès les premiers temps, l'habitude se prit de jurer solennellement, dans l'oratoire royal, sur la chape du saint évêque de Tours. Plus tard le vocable *chapelle* donné à la châsse qui contenait la chape sacrée, fut attribué à l'oratoire lui-même. C'est là que les rois de la première dynastie faisaient chanter les offices. Mais ce chant liturgique, psalmodié par des voix inexpérimentées, avait quelque chose de rude et de désagréable à l'oreille, s'il faut en croire Agathias, historien grec du VIe siècle. Aussi Pépin, un des premiers, s'attacha particulièrement aux progrès du chant liturgique. Lors de son couronnement à Saint-Denis par le pape Etienne II, le roi fut frappé de la beauté du chant grégorien et décida de l'introduire dans les églises du royaume ; il fit venir un musicien romain, fort habile homme nommé Siméon et envoya ses jeunes chantres étudier à Rome. En 757, l'empereur d'Orient lui avait donné un orgue

qui fut placé dans l'église Saint-Corneille à Compiègne. Mais contrairement à ce que l'on pourrait croire, cet instrument, dont l'usage se répandit dans les cathédrales, n'exerça aucune influence sur le perfectionnement de la science harmonique. La facture instrumentale était défectueuse ; l'artiste avait beaucoup de peine à faire mouvoir les touches : l'orgue alternait peut-être avec les chants, jamais il ne les accompagnait, et c'est à la superposition des voix et non à l'orgue que l'harmonie doit sa naissance.

Charlemagne ordonna à ses chantres l'étude du chant grégorien ; mais soit mauvaise volonté des choristes romains qui l'enseignaient, soit fantaisie de la part des chapelains français, la mélodie liturgique ne tarda pas à se corrompre ; pour éviter qu'à l'avenir ce fait pût se reproduire, Charlemagne envoya à Rome deux clercs assez discrets pour ne pas laisser deviner qu'ils appartenaient à la chapelle impériale et pour rapporter les saines traditions qui finirent cependant par s'altérer, malgré le soin qu'apportèrent les princes pour les conserver dans toute leur intégrité.

Les rois de France en effet étaient presque tous musiciens : à Charlemagne on attribue l'hymne *Veni Creator Spiritus ;* Louis le Débonnaire « fit de la psalmodie son occupation favo-

rite ». Charles le Chauve, d'après Flodoard, composa l'hymne *O quam mirabilis !* Charles le Gros aimait à chanter les psaumes, Robert le Pieux (dont le père Hugues Capet n'avait pu s'occuper de sa chapelle, absorbé par les difficultés de fonder une dynastie), mêlait sa voix à celle de ses chantres. Ce prince, composa plusieurs hymnes et proses ainsi que des répons et dirigea souvent lui-même les chœurs pendant l'office divin.

Les chapelains suivirent les rois aux Croisades. Louis IX, à Nazareth, créa tout un service « *à chant et à déchant*, dit Nangis, *à ogre* (orgue) *et à trebbe* (instruments à cordes) *à l'autel où li Angre* (ange) *fit l'Annonciation à la Vierge Marie....* »

Passons plus rapidement sur les règnes de Philippe le Bel, Louis le Hutin, Philippe le Long qui, en 1319, fonda la « Chantrerie de la Sainte Chapelle », Charles le Bel, etc. Charles V — pour le sacre duquel Guillaume de Machault composa une messe (1) — réorganisa sa chapelle, obligeant ses chantres « à chanter *à déchéant* les dimanches et festes et bons jours et à réciter *à plains-chantz* avec ou sans quintoys les autres jours. »

Charles VI fit des changements dans l'orga-

(1) Le 19 Mai 1364.

nisation de la maîtrise royale, en rendant élective par décret, la chantrerie de la Sainte Chapelle.

Charles VII, encore Dauphin, avait six chapelains-musiciens qui, en 1415, furent portés au nombre de huit, sans compter les enfants de chœur. Le flamand Jean Okeghem y remplit les fonctions de chantre. Les grands vassaux cherchèrent bientôt à égaler le luxe de la couronne. Les ducs de Bourgogne, les comtes d'Alençon et d'Angoulême eurent des chapelles très importantes. Philippe le Bon, duc de Bourgogne compta parmi ses chantres, Robert Morton, Nicolas Dupuis, Jean de la Tour, et le flamand Binchois, le plus célèbre de tous ; son fils Charles le Téméraire s'attacha Morton, Ghezeghem (1), Pasquier, Louis et Jacques Amorit ou Amoirre, Jacques Stuard ou Steward, et le flamand Busnois.

Jean d'Orléans, chef de la maison d'Angoulême, avait aussi ses chantres parmi lesquels le fameux Simon Barbero. Louis XI, très superstitieux, possédait une chapelle fort bien organisée ; le compositeur flamand Jean Okeghem, bien que ne figurant pas sur les listes connues, en faisait partie d'après Tinctoris.

---

(1) Appelé aussi Heyne. On trouve de ses motets, dans l'*Odhecatum* de Petrucci.

La chapelle de Charles VIII comprenait, en 1484, trois chapelains chantres et deux clercs. Ce nombre fut porté à huit en 1490 et à onze en 1497 : les chantres recevaient 120 livres tournois, environ 800 fr. et les clercs 110 livres tournois, exactement 733 fr. 70. Ils accompagnèrent le roi en Italie.

Le maître flamand Josquin de Près occupait un de ces emplois sous Louis XII. Donc dès le milieu du xve siècle on constate la présence de maîtres de l'école flamande dans toutes les chapelles importantes. La chapelle pontificale les fera venir à son tour pour qu'ils apprennent leur science aux musiciens de Rome. Les cours italiennes se disputeront l'honneur de les posséder, car on n'a pas tardé à s'apercevoir qu'eux seuls parlent la véritable langue musicale créée par leur génie.

L'histoire de toutes ces maîtrises sortirait du cadre de notre étude. Mais avant de parler des écoles flamandes il était nécessaire d'indiquer les centres musicaux de l'Europe, sorte de conservatoires où se gardaient les traditions du passé, où s'élaboraient les découvertes du présent, où se préparait un glorieux avenir.

Par ce que l'on sait du caractère flamand il est aisé de comprendre avec quel éclat les *ghildes* musicales portaient le renom de l'art harmonique. Car ces musiciens, mystiques tra-

vailleurs pleins de la foi des siècles naïfs, étudiaient avec acharnement les secrets de l'harmonie et du déchant ; ils marchaient pendant dix années de leur jeunesse dans les sentiers ardus du contre-point. Ils connaissaient donc à fond leur difficile métier, que leur organisation en confréries musicales leur permettait d'apprendre, et auquel ils pouvaient se consacrer entièrement, d'abord par leurs fonctions de chantres et ensuite parce que, grâce à leur situation, ils étaient délivrés des soucis du lendemain.

Le calme de leur vie intime écartait les distractions extérieures ; l'atmosphère de paix qui les baignait favorisait leur inspiration, le clair obscur de leur ciel gris mettait du vague dans leur âme, les bruits divers des métiers de tisserands leur suggéraient des rytnmes, une foi ardente les élevait vers Dieu ; le mouvement qui bouillonnait autour d'eux leur apprenait la vie ; ils avaient cela de commun avec les flamands du xv[e] siècle, calmes, tranquilles et actifs. C'est pourquoi, lorsque les atteintes que l'on portait à leurs prérogatives ou à leur liberté les forçaient à prendre les armes, l'enthousiasme leur faisait improviser des hymnes splendides. L'harmonie à laquelle les autres nations se montraient rebelles était naturelle chez eux. Tisserands habiles à entrecroiser les

fils des tissus et des étoffes, l'art de tisser les mélodies du déchant triple et quadruple n'était qu'un jeu pour eux comme celui de mélanger les couleurs. Ils devaient être les premiers musiciens et les premiers peintres, car ils harmonisaient également les teintes et les sons, faisaient chanter la lumière et fondaient les voix en des ensembles mélodieux.

Ce fut le principe initial des grandes et belles écoles contrapuntiques qu'ils créèrent et qu'imitèrent les autres nations. La haute protection que leur accorda Charles le Téméraire, curieuse figure méconnue jusqu'à présent au point de vue musical, leur permit de se développer. Si Dufay, créateur, avec Dunstaple, du contre-point moderne, ne laissa pas d'élèves connus, la génération contemporaine, sortie des maîtrises du XIVe siècle va mettre en mouvement l'effort puissant de leurs belles doctrines. Les trois écoles contrapuntiques flamandes vont donner l'élan : la *première* école celle de Binchois qui fut chantre des ducs de Bourgogne, Philippe le Bon et Charles le Téméraire ; la *seconde* celle d'Okeghem, la *troisième* celle de Josquin de Près. Cette division, adoptée dans la suite de ce travail, en marquera donc les trois splendides étapes.

CHAPITRE IV

La Musique a la fin du xive siècle

Un court tableau de l'état de la musique, à la fin du xive siècle, fera comprendre les progrès accomplis par l'art grâce aux écoles contrapuntiques flamandes.

L'origine de la polyphonie vocale, ignorée des Grecs, remonte au ixe siècle environ. On voit apparaître, sous le nom d'*organum*, le redoublement de la mélodie à la quinte, que les anciens, par la force seule des choses, produisaient en octave quand les voix de femmes se mêlaient aux voix d'hommes. Est-ce bien de cet essai barbare appelé *quintoys* que naquit l'harmonie, ou de la superposition accidentelle de deux thèmes différents, l'un appartenant à la musique liturgique, l'autre à la mélodie populaire? Ce n'est pas le lieu de discuter pareille question, mais il semble que les deux théories peuvent se corroborer et se compléter. La simultanéité de deux mélodies distinctes ne produisait pas toujours un effet heureux ; mais le principe était posé et deux sons pouvaient

se faire entendre simultanément ; il fut logique de les chercher artificiellement puisque naturellement, c'est-à-dire dans l'union de deux cantilènes, ils offraient des sonorités désagréables pour l'oreille. Ce premier mouvement fut le parallélisme en quarte inférieure ou quinte supérieure : l'*organum* à la rudesse duquel succéda bientôt le *diaphonie* qui est un *organum* moins rigoureux dans lequel il était permis d'introduire des tierces, des secondes et des unissons. Sans entrer dans le détail du changement d'écriture musicale nécessité par cette découverte (car l'ancienne notation neumatique ne suffisait plus, et il était absolument nécessaire de déterminer exactement la hauteur des sons simultanés), passons rapidement à la seconde phase de la diaphonie, celle qui au *parallélisme* des parties fait succéder le *mouvement contraire*. Dès lors, le déchant peut apparaître, il trouvera assez d'éléments harmoniques pour se propager, et, de son développement sortira un art plus compliqué comprenant deux chants (*discantus, déchant*). Cette évolution se produit au XIIe siècle. Au déchant simple improvisé sur le livre succède le déchant triple et quadruple permettant à plusieurs voix de faire entendre des mélodies différentes. Dans ce début de la polyphonie se font remarquer Pérotin, Jean de Garlande, Francon, Pierre de la Croix. Mais

tandis que le chant liturgique se complique des découvertes nouvelles, l'art populaire s'épanouit sans entraves, créant des rythmes, imaginant des figures, formant le riche magasin d'inspiration où la science harmonique des siècles suivants puisera ses thèmes et ses sujets. Cependant d'habiles théoriciens du XIIIe siècle : Walter Odington (1), Hieronijmus de Moravie (2); du XIVe : Marchettus de Padoue (3), Philippe de Vitry (4), Jean de Muris (5), Simon Tunstède (6), établissent la théorie de l'harmonie d'une façon plus précise, et au XVe siècle, Jean Hotly, Jean Tinctor, Gafori, Pierre Aaron, au XVIe, Sébald Heyden, Glaréan et Zarlino donnent à l'art contrapuntique sa forme définitive en se basant sur les chefs-d'œuvre laissés par les compositeurs qui seront étudiés dans les chapitres qui vont suivre. A partir du XVe siècle les théoriciens ne font que récolter l'abondante moisson polyphonique. Donc la musique, à la fin du XIVe siècle, est en pleine période d'élaboration. La science a posé quel-

---

(1) *De Speculatione Musices* (1220).

(2) *De Musica* (1260)

(3) *Lucidarium in arte musicæ planæ* et *Pomerium artis musicæ mensurabilis* (vers 1300).

(4) Vers 1313.

(5) *Speculum musices* (1321).

(6) *De Quatuor principalilus, in quibus totius musicæ radicis consistant* (vers 1351).

ques règles d'où l'art jaillira, fécond et vivace. Le xv[e] est une première Renaissance musicale que la seconde, celle du xvi[e] siècle complètera dans toutes ses tendances. L'art musical a pris la tête du mouvement; il sera poussé par les autres arts, et ils l'entraîneront comme un torrent impétueux, fertilisant le patrimoine de la pensée humaine épuisé par deux cents ans de scolastique. Aux Trouvères instinctifs, aux intuitifs Minnesaenger, musiciens et poètes, succèdera une puissante génération de contrapuntistes dont la richesse étonne après l'indigence des compositeurs qui les ont immédiatement précédés. Ce sera l'époque de la musique pure. Victorieuse, l'harmonie opprimera le texte poétique. La parole deviendra le piédestal humble du son, le véhicule indispensable de la mélodie jusqu'au moment où les poètes irrités du rôle d'esclave que joue le texte, l'émanciperont à son tour, revendiqueront ses droits : et de la traduction chantée de la pensée poétique naîtra, avec le *Madrigal* issu de l'Ecole Flamande, cette admirable invention de la Renaissance, celle qui a plus fait en cent ans que l'antiquité et le moyen âge en vingt siècles, celle qui en un mot a créé l'art : l'Expression musicale.

C'est toute cette période préparatoire que l'on se propose d'étudier ici.

CHAPITRE V

Les trois formes de la musique contrapuntique (motet, messe, chanson)

En disparaissant, le xive siècle laissait comme héritage trois formes musicales à peu près définies : le *motet*, la *messe* et la *chanson*. Au xve siècle, au xvie siècle surtout appartenait la gloire de leur donner la forme définitive qui s'est perfectionnée depuis par les apports faits au domaine musical par l'élément instrumental négligé pendant la période où la voix humaine était le seul interprète admis et universellement reconnu. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler sommairement les origines de ces trois formes.

I. Le Motet. — Contrairement à ce que l'on pourrait croire le motet n'a pas fait sa première apparition sous les voûtes assombries des basiliques, où la lumière du soleil se tamise en passant à travers les vitraux, mais en dehors

de l'église sur les places publiques, dans le bruit joyeux des fêtes populaires. L'origine du motet se perd dans le lointain du moyen-âge. Les auteurs ne sont pas d'accord au sujet de son étymologie. Les uns comme Hugo Riemann (1), s'appuyant sur un texte de Walter Odington, le font venir de *Motetus* « diminutif formé à la française du mot *motus* (mouvement). Le moine bénédictin d'Evesham avait en effet défini le motet : *Brevis motus cantilenæ*. « Les indications de Odington pour les compositions d'un *motelus*, dit Riemann, concluent à un mouvement continu, dans les six modes de mesure, dans la partie qui caractérise justement le motet et qui porte le nom de *medius cantus* (troisième partie intercalée entre le ténor et le déchant et qui par ce fait porte parfois le nom de *motelus*). »

D'autres avec A. W. Ambros (1816-1876) le font dériver du vocable *mot* (en italien *motto*). Le motet serait encore un diminutif formé de la même manière, pour indiquer une pièce extrêmement courte.

Petit *mot*, petit *mouvement*, l'origine importe peu ; la chose demeure une idée gracieuse, passée rapidement dans l'art populaire, s'il en

---

(1) *Dictionnaire de Musique*.

faut croire le *Roman de la Rose* et celui de *Fauvel*.

Il suffit donc d'étudier comment le motet s'est développé. Les fêtes burlesques du moyen-âge avaient donné naissance à la polyphonie : le motet devait peu à peu perfectionner cette harmonie barbare. Le premier essai consista à superposer des fragments de mélodie grégorienne avec des passages de chanson populaire. Pour cela on prenait un *motet* français qui était à l'origine une petite chanson populaire, on cherchait à le juxtaposer au-dessus d'une antienne. Le ténor — ainsi nommé parce qu'il tenait la mélodie liturgique — servait de base à ce genre de composition. Mais il n'était pas nécessaire que les deux fragments se superposassent note contre note, ce qui du reste devait être l'exception, puisque les deux thèmes, de texte français en latin, étaient puisés à deux sources différentes n'ayant qu'une origine commune fort lointaine.

Francon de Cologne a écrit du reste, dans son *Ars cantus mensurabilis*, que le motet comprenait deux textes différents : celui du ténor et celui que chantaient le soprano et l'alto. C'est pour cette raison qu'un autre traité plus ancien encore, le *Discantus vulgaris positio* (XIIe siècle) fait tout particulièrement observer que le *motetus* ne s'exécute pas note contre note

(comme dans la diaphonie) mais qu'il en diffère « soit par la durée des sons soit par les silences » (1).

Les Motets (2) du manuscrit de Montpellier et qui ont pour auteur Pérotin le Grand, maître de chapelle de Notre-Dame de Paris, Francon de Cologne, Adam de la Halle, Gilon Ferront, Jehan de la Fontaine, Moniot d'Arras, Thomas Herrier, appartiennent à cette catégorie.

La forme à peu près définitive du Motet était créée, mais sa marche progressive s'accomplissait au milieu de difficultès inouïes. Dans les premiers déchants, toujours à deux voix, la mélodie placée au-dessus du thème fondamental n'était pas écrite, mais improvisée par le chantre : cela s'appelait le *chant sur le livre*. On comprend à quelles étranges cacophonies pouvaient donner lieu de pareilles libertés d'interprétation musicale, surtout lorsque l'*organum* se constitua triple et quadruple. Alors le déchant se resserra ; il s'établit note contre note sur le chant du ténor appelé *Fundamen-*

---

(1) Hugo Riemann.

(2) Ce sont à proprement parler des *conduits* que Walter Odington définit : polyphonies composées de chants connus et inventés qu'on disposait, selon les divers modes, dans un ou plusieurs tons. (De Coussemaker l'*Art Harmonique au XIIe et au XIIIe siècles*).

tum discantus, puis tout-à-coup rompant les barrières étroites du contre-point, il procède par imitation (*Rondellus* ou *Rondeau*) ou par échange de motifs dans les différentes parties entrant successivement sur des intervalles identiques (*Canon*).

C'est alors que le motet s'introduisit dans le sanctuaire. A la faveur des fêtes populaires, il s'établit sous les voûtes des cathédrales. Du reste, tout semblait coopérer à son intrusion. La nouvelle forme musicale (« l'Ars Nova » ainsi qu'on l'appelait au XIIIe siècle), possédait toutes les qualités nécessaires pour séduire les maîtres de musique, chargés d'enseigner le chant aux enfants de chœur ; car, appelée à donner plus de fermeté et de rectitude au *cantus*, destinée à supporter les enjolivements du *discantus* ou de l'*organum*, elle semblait devoir insuffler une vitalité plus grande aux mélodies déjà figées de l'antiphonaire grégorien. Où trouver d'ailleurs terrain mieux préparé que les maîtrises, pour recevoir la nouvelle semence ? C'était bien dans les assemblées de musiciens habitués à chanter ensemble, que le premier essai devait se produire. L'association bizarre de ces mélodies, étrangères les unes aux autres, laissait subsister le thème liturgique, le mettait même en lumière puisque c'est autour de lui que le déchant déroulait ses arabesques.

d'abord indécises et confuses ; mais son étrangeté était une des raisons de son succès : l'union de la chanson profane et du thème grégorien, connue sous le nom de *motet* fut une révolution en même temps qu'un véritable triomphe. Sa vogue devint même si grande que le clergé s'en alarma. Les motets vulgaires, à cause du scandale que causait la licence des paroles profanes, furent, de l'avis des évêques, jugés indignes de la majesté du culte. et le pape Jean XII, qui régna de 1316 à 1334, par la Décrétale de 1322, constate l'abus des chants « indévots » dans les œuvres de musique religieuse.

Mais le moyen âge était frondeur : trop faible pour lutter avec la toute puissance de l'Eglise, et n'ayant pour arme que la raillerie, il éluda les défenses ecclésiastiques. Malgré les interdictions d'en haut, le motet continue à se faire entendre ; peut-être même, sous l'influence du milieu, sans perdre entièrement son caractère profane, il laisse à sa sœur, la chanson française, la carrière joyeuse et le droit à la satire, et prend peu à peu l'habitude de s'incliner devant l'autel. Il conserve cependant son allure séculière. Et tandis que le chant grégorien pontifie aux offices revêtu du pompeux *organum* quadruple comme d'une chasuble massive, le motet assiste aux cérémonies du

culte sous le pourpoint plus léger du *déchant;* seulement il s'est assagi, son attitude est devenue plus sévère, plus grave, plus correcte. Cependant il mêle aux vapeurs embaumées de l'encens la senteur mondaine du parfum à la mode, dont il eut le caprice de s'oindre, avant de pénétrer dans le sanctuaire.

II. La Messe. — L'histoire de la messe a suivi pas à pas celle du motet dans ses différentes phases. Les morceaux qui composent la messe musicale ont été traités en organum multiple et en déchant comme ceux du motet, avec cette différence cependant que si le thème des messes a été emprunté aux chansons profanes. jamais le texte français ne s'est mêlé aux paroles liturgiques. Tout au plus se bornait-on, pour rester fidèle au principe, à ajouter au texte adopté universellement d'autres textes empruntés aux prières consacrées. Il semble qu'un sentiment de respect plus grand ait présidé à son enfantement. Du reste la composition d'une messe était un effort considérable pour l'époque ; c'est pourquoi la forme de la messe n'apparut que longtemps après celle du motet.

Tout d'abord la messe reste grégorienne, c'est-à-dire en plain-chant et sans ornements étrangers. Chaque prière chantée à l'office divin (celles qui appartiennent à l'ordinaire de la messe, c'est-à-dire qui ne changent pas selon

les fêtes) reparaissait avec le même texte, avec le même chant, sans toutefois offrir uniformément la même mélodie : « Le *Kyrie* avait la sienne, dit le savant Dom Pothier, le *Gloria in excelsis* la sienne, de même pour le reste : autant de morceaux, autant de mélodies différentes ; mais la mélodie en usage pour chacun d'eux, on ne songeait pas à la changer. Tout au plus osait-on se permettre, quand on voulait y mettre plus de solennité, de varier le thème connu en l'ornant davantage ; mais, en dernière analyse, il restait le même » (1).

Plus loin le même auteur ajoute : « Après l'introduction des chants ornés et de leur multiplication, grâce surtout à l'école de chant de Saint-Gall, du xe au xie siècle, on eut une série de *Gloria in excelsis*, ou de *Sanctus* ou d'*Agnus* ; mais chaque série était à part, indépendante des autres, comme encore dans la plupart des livres actuels la série des *Credo* : on ne connaissait pas encore ce que l'on appelle *une Messe*. Dans la pratique, on empruntait à chaque série ce qui paraissait nécessaire ou convenable selon la circonstance, le degré de solennité, l'usage établi (2).

---

(1) *Les chants de l'ordinaire de la Messe*, Etude Grégorienne.

(2) Idem.

Pendant plusieurs siècles cette coutume fut adoptée. Il n'y avait pas absolument de messe musicale formant une œuvre complète, mais des prières chantées choisies, selon les circonstances et les solennités, dans les différentes séries alors en usage. Il semble donc que c'est de la forme empruntée au motet que la formule musicale de la messe soit sortie.

Le plain-chant, jusqu'alors rigoureusement employé seul dans les cérémonies du culte, avait permis à la musique profane de partager ses droits dans l'église, pendant le sacrifice de la messe ; on commença alors par écrire des *Kyrie*, des *Sanctus*, des *Benedictus* comme on composait, pour les saluts, des *Ave Maria*, des *Antiennes*, des *Tantum ergo*. Nous trouvons dans les recueils du XVIe siècle et dans les manuscrits du XVe, à côté de messes entières, des fragments de messe : par exemple des recueils de *Kyrie*, de *Sanctus*, etc. de divers auteurs, entre autres trois *Credo* de Brumel (en manuscrit) qui semblent n'avoir pas appartenu à des messes, mais être des morceaux séparés.

Pourtant l'usage d'écrire des messes entières est antérieur au XVe siècle, témoin la messe à quatre voix que Guillaume de Machault composa, en 1364, pour le sacre de Charles V, et dont le manuscrit se trouve à la Bibliothèque Nationale.

III. La chanson. — La chanson est un des plus anciens monuments de l'art primitif. Les races aryennes l'ont importée de l'Inde dans leurs migrations. Religieuse, dans les premiers âges elle a suivi l'évolution des danses qu'elle accompagnait ; elle est devenue mi-partie religieuse, mi-partie profane avec les demi-dieux, et tout à fait profane suivant qu'elle chantait les combats, les amours et les menus faits de la vie journalière. Les Grecs l'ont reçue des Aryens et l'ont transmise aux Latins qui la répandirent dans l'Italie et dans leurs colonies. A mesure que l'empire romain s'enlisait dans les mouvantes boues de la décadence, que le prestige de l'art semblait diminuer avec l'empire déchu, la chanson, transmise de bouche en bouche, resta la seule consolation de l'âme populaire, versatile et insouciante, qui n'avait pas d'autre moyen pour rire ses joies et pleurer ses deuils. Les jongleurs du moyen âge recueillent ces chants légués par le soldat et le colon romains et les transmettent à leur tour aux ménestrels, aux trouvères, aux troubadours. Libre et indépendante, la chanson vécut longtemps en paix à côté de l'art grégorien qui semblait ignorer son existence. Le déchant fut le premier échelon de sa fortune. Placée à l'égal du chant grégorien dans le motet, elle ne devait pas tarder à conquérir une place impor-

tante au soleil de l'art. Chanson de trouvère ou canzone de matelot vénitien, elle allait tenter, par la variété de ses rythmes, par la gaîté ou la douce mélancolie de son allure, le génie des contrapuntistes Flamands, et de fait elle bénéficie, en même temps que le motet, de l'apport du déchant et du contrepoint. Sa forme bien accusée, avec bref retour périodique de la même mesure et du refrain, offrit aux compositeurs un hors-d'œuvre qui devint bientôt un chef-d'œuvre. Il est telle ou telle chanson de Costeley, de Mauduit, de Roland de Lassus qui sont de véritables bijoux musicaux. Quelques-unes ont subi de curieuses modifications grâce à l'art contrapuntique et bien souvent sur le chant du ténor le soprano a brodé des mélodies plus belles que la cantilène initiale et qui ont depuis été prises pour les thèmes originaux (1). La chanson française joue un grand rôle chez les compositeurs du XVe et du XVIe siècle. Il faut consulter les catalogues des publications de Petrucci de Fossombrone, d'Attaignant, de Le Roy et Ballard, et des grands éditeurs du XVIe siècle pour voir la place prépondérante qu'elle occupe. L'usage s'en répandit vite dans le monde musical.

(1) Ch. Hugo Riemann. *Dictionnaire de musique.*

La chanson française à quatre voix, genre dans lequel les maîtres de la Renaissance écrivirent leurs plus gracieux chefs-d'œuvre, s'appelait aussi *villenelle* ou *vilote*. On la nomme *Lied* en Allemagne *(Gassenhaverlin* ou *Reutterliedlein)*, Canzonette ou Frottole en Italie. Sa vogue dura jusqu'à l'apparition du *Madrigal* créé plus tard par respect des formes anciennes, au moment où la musique commençait à comprendre qu'elle était susceptible d'exprimer autre chose que le sentiment vague des masses et qu'elle pouvait traduire les émotions spontanées de l'âme individuelle.

Comme le motet, et comme la messe, la chanson reste impersonnelle pendant le XVe siècle et la moitié du XVIe. Elle est le chant unanime de la foule qui rit ; elle contraste avec la cantilène pieuse de la foule qui prie ; elle apporte en outre à l'art contrapuntique un héritage considérable puisque c'est dans son fond, plus encore que dans le fond grégorien, que les compositeurs vont puiser pour faire avec les gaités et les mélancolies humaines de divines prières.

Telles sont les trois formes que trouve le XVe siècle à son aurore, formes encore frustes, et quelquefois grossières. La suite de cette étude montrera comment les écoles contrapuntiques flamandes les ont perfectionnées.

Il reste un mot à dire, sur la façon dont ces œuvres polyphoniques étaient exécutées. Lorsque l'art du déchant commença à progresser et que les musiciens eurent connaissance des ressources offertes par les différentes combinaisons des voix humaines, on prit l'habitude de faire chanter les voix seules ; la coutume du chant redoublé par un instrument de musique, luth, viole ou rebec, fut tout à fait abandonnée. A l'époque de Saint Louis on déchante encore avec accompagnement d'orgue et d'instruments à cordes ; un siècle après, le seul moyen que la polyphonie a pour s'exprimer est l'ensemble des voix humaines. Toutes ces pièces, motets, messes, chansons, étaient donc exécutées sans aucun accompagnement, et de là vient l'expression *a capella* (comme dans les chapelles), parce que les chansons, et plus tard les madrigaux, furent interprétées de la même façon. Il n'y eut donc, jusqu'à la fin du seizième siècle, d'autre formule musicale que les polyphonies vocales ; les danses mêmes étaient chantées, et c'est par exception que nous voyons les instruments pénétrer dans les chansons de danse et seulement pour remplacer les voix absentes. Cela s'explique facilement ; la réunion des différents timbres des voix humaines produit un ensemble complet et homogène que les instruments d'alors sont incapables de fournir.

Plus tard, au XVIIe siècle, lorsque la monodie aura fait triompher son principe *expressif*, l'habitude de l'harmonie sera prise et la mélodie nue n'osera plus se produire en public; les instruments, dans les commencements, remplaceront les voix absentes, car la composition musicale reste encore une polyphonie vocale dont une seule partie est chantée. Et cela durera jusqu'au moment où Monteverde, comprenant que les instruments ne peuvent être traités de la même façon que les voix, posera, avec timidité encore, les premières bases de l'instrumentation.

On voit donc par cela le rôle vraiment admirable que jouent les écoles polyphoniques Flamandes dans l'histoire. Comme Prométhée elles prennent l'argile harmonique, la pétrissent avec habileté et en modèlent une magnifique statue. Il ne leur a manqué qu'une seule chose: voler le feu du ciel pour animer la statue et la faire vivre.

Mais de leur temps la pensée humaine n'était pas assez libre, assez sûre d'elle pour dérober la flamme empyréenne. La superbe statue attendit immobile: elle était vêtue d'ornements trop lourds, de bijoux trop massifs; ses riches broderies surchargées de gemmes pesaient sur ses épaules. Les successeurs des Flamands le comprirent: ils la délivrèrent de son manteau, de ses joyaux, de ses pierreries; le feu du ciel des-

cendit alors, l'argile, devenue chair, tressaillit dans sa nudité et prit une tunique plus légère. La conscience de l'âme musicale fut révélée : et la statue se mit en marche vers les hauteurs les plus sublimes de l'art !

CHAPITRE VI

Guillaume Dufay et son époque

Un des plus précieux manuscrits de la Bibliothèque Vaticane, collectionné en 1847 par MM. Danjou et S. Morelot, renferme des chansons à trois voix de Dunstaple, Dufay et Binchois. En comparant ces œuvres avec celles des maîtres les plus célèbres du XIVe siècle, tels que Guillaume de Machault, Jacques de Bologne, Landino et Jeannot de Lescurel, on remarque d'abord combien l'harmonie s'est épurée : elle est devenue en effet plus pleine, plus nourrie ; l'artifice des retards et des prolongations l'a variée ; on retrouve en moins grande quantité les grossières successions de quintes des époques précédentes ; les croisements de voix sont moins fréquents, moins maladroits, les mouvements plus simples et plus chantants, et l'ensemble malgré quelques duretés, prend un caractère de douceur, de force et de suavité que les devanciers avaient fait à peine pressentir.

Un de ces compositeurs, Dunstaple, est Anglais ; les deux autres Dufay et Binchois sont originaires des pays Flamands.

La musique a déjà réalisé un grand progrès sur les premiers bégaiements des « gothiques harmoniseurs du déchant » ; elle a fait un pas immense depuis les primitives cantilènes populaires. Il lui en reste encore un à accomplir, gigantesque celui-là, et qui la fera s'évader de l'étroite prison des modes. Les écoles contrapuntiques flamandes lui prépareront les voies, applaniront lentement les obstacles, limeront avec patience les barreaux que le génie de Monteverde renversera d'un coup d'aile, et franchira d'un magnifique essor.

Mais revenons aux trois musiciens du manuscrit de la Bibliothèque Vaticane ; étudions leur vie et leurs œuvres qui offrent un intérêt si puissant pour l'histoire de la Musique.

Un texte de Tinctoris sur lequel l'historien Burney échafaude tout un système en faveur des Anglais, ses compatriotes, fait de Dunstaple le chef de cet art nouveau qui, d'après lui, aurait pris sa source en Angleterre. Il est indiscutable que l'harmonie de Dunstaple offre de réels progrès sur les compositions qui précèdent ses œuvres. Dufay, son contemporain, est pourtant le premier musicien connu, dans les motets duquel on trouve des traces de notation

blanche. Dunstaple a-t-il été le maître de Dufay ? La chose n'est pas prouvée, elle n'est même guère probable, car les deux musiciens étaient à peu près du même âge. A-t-il servi de modèle au compositeur Flamand ? Cela n'est pas impossible ; les Anglais, à cette époque semblaient avoir pris le sceptre musical après les Français et les Allemands.

On peut très bien admettre que Dunstaple, sur lequel il n'est parvenu aucun détail biographique, ait habité la Flandre, le lieu de passage le plus fréquent entre l'Angleterre et le continent et qui avait déjà atteint une certaine renommée musicale (1).

Cela n'ôterait d'ailleurs aucun mérite à Dufay reconnu pour être l'inventeur de la notation nouvelle. Or, comme le fait très judicieusement remarquer M. H. Lavoix : « la musique ne subit jamais une évolution sans que la forme de l'écriture ne s'en ressente ». De nouveaux signes venaient d'être employés parce qu'ils étaient devenus nécessaires. C'est en tout cas à G. Dufay que doit revenir l'honneur d'avoir

---

(1) L'Anglais, d'humeur toujours vagabonde, passait facilement la mer, jadis comme aujourd'hui, pour venir s'établir sur le continent. Aaron, qui au XI[e] siècle fut abbé de saint Martin de Cologne, était écossais de naissance ; l'Irlandais Bathe vécut en Espagne ; John Bull fut organiste à Anvers.

été le sérieux initiateur de ce mouvement nouveau, dont, quelques lustres avant, Marchetto de Padoue, Philippe de Vitry qui fut évêque de Meaux, Jean de Muris et Simon Tunsted esquissèrent les premières lignes encore bien vagues, et que Dunstaple a perfectionné.

Dufay est-il même l'inventeur de cette nouvelle écriture, base de la notation moderne? Fétis le conteste en disant que la notation blanche était déjà connue en France antérieurement à Dufay, et qu'elle était aussi en usage dans les Pays-Bas avant d'être employée en France. MM. E. David et Mathis Lussy attribuent à Dufay et à Binchois l'honneur de cette découverte (1). On peut se ranger d'autant plus volontiers à cette dernière opinion qu'il est absolument certain que, au moment où Dufay employait la notation blanche, la notation noire était encore presqu'uniquement répandue en France et en Belgique.

Voilà pourquoi, bien que Dufay n'ait pas laissé d'élèves, on peut le considérer comme le chef de la première école contrapuntique Flamande.

Pour bien faire comprendre l'importance de

---

(1) Voir leur intéressant travail sur la *Notation Musicale.*

l'innovation de Dufay, il est nécessaire d'expliquer en quelques mots l'ancienne notation.

La notation *noire* ou *carrée* qui précéda la notation blanche, est originaire du XI[e] siècle, lorsque vivait Francon de Cologne qui — chose digne d'être remarquée et montrant bien le développement musical des Flandres — fut écolâtre à la cathédrale de Liège. Cette première façon d'écrire la musique succéda à la notation neumatique.

Trois siècles après, à l'époque de Jean de Muris (1300-1370) on employait — afin de distinguer plus facilement les différentes valeurs — l'encre rouge pour les notes imparfaites, et l'encre noire pour les notes parfaites, ainsi qu'on peut le voir dans les manuscrits de Guillaume de Machault qui semble en avoir adopté l'usage, un des premiers. Malgré la difficulté matérielle de ce mode d'écriture musicale, on s'en servit néanmoins pendant près d'un demi-siècle. Gutemberg venait d'inventer l'imprimerie et quelques années plus tard Petrucci de Fossombrone appliquait cette découverte à la typographie musicale. Un procédé d'écriture à une seule encre s'imposait : on y arriva au moyen de la note blanche ou *vide* qu'on opposait aux notes noires ou *pleines* appelées aussi notes colorées. Cette grande simplification la fit admettre d'une façon générale.

La nouvelle méthode graphique est attribuée à Dufay et à Binchois par Tinctoris, Adam de Fulde, Spartaro, Gafori et les principaux musicographes de l'époque. Un autre texte, bien affirmatif aussi, est le poème de Martin Lefranc, intitulé le *Champion des Dames* et dont la première édition (sans date) parut entre 1400 et 1500 (1).

(1) Voici cet intéressant fragment

Tapissier, Carmen, Césaris
N'a pas longtemps si leur chantèrent
Qu'ils esbahirent tout Paris,
Et tous ceux qui les fréquentèrent :
Mais onques jour ne deschantèrent
En mélodie de tèles chois
(Ce m'ont dit ceux qui les hantèrent)
Que Guillaume *Dufay* et *Binchois ;*
Car ils ont nouvelle practique
De faire frisque concordance
En haulte et en basse musique
En fainte, en pause et en muance,
Et ont pris de la contenance
Anglaise, et ensuy Dunstable ;
Pourquoi merveilleuse playsance
Rend leur chant joyeux et stable.

A l'exception des premiers noms, complètement inconnus de tous les historiens musicaux on retrouve dans ces vers les trois compositeurs dont les chansons ont été réunies dans le manuscrit de la Bibliothèque Vaticane. On y voit accréditée l'opinion de Tinctoris sur Dunstaple.

« Ces vers, disent MM. David et M. Lussy, ne démontrent-ils pas avec la dernière évidence la renommée dont ces éminents artistes jouissent chez leurs contemporains et

Dunstaple, Dufay et Binchois peuvent être considérés comme les initiateurs du mouvement contrapuntique. Mais tandis que l'effort de Dunstaple restait stérile en Angleterre (1), à la suite de Dufay et de Binchois une école féconde de contrapuntistes flamands allait germer surtout dans la seconde moitié du xve siècle, et envahir l'Europe musicale.

L'histoire malheureusement s'est montrée bien discrète à l'égard de ces deux maîtres.

On ignore la date exacte de la naissance de Dufay (2). L'abbé Baini *(la Vie et les œuvres de Palestrina)* (3) a trouvé, en feuilletant les ar-

---

l'opinion générale qui avait cours sur les améliorations introduites par eux dans la musique. »

Dans cette *nouvelle pratique* de l'harmonie comprenant la *frisque concordance* ou retard de consonnance, le *fainte* ou altération d'une note ou d'un intervalle, la *pause* ou intervalle de temps, les *muances* ou « diverses manières d'appliquer aux notes les syllabes de la gamme selon les diverses positions des deux demi-tons de l'octave (*) » doit leur être entièrement attribué.

(1) Parmi les musiciens anglais du XVe siècle on compte Lambert de Besnon, Hamboys, Thomas Asgwell, Dygon, Ashton Fairfax et Cornish. Que sont ces quelques noms en regard de l'étonnante pléïade flamande !

(2) Fétis et Grove ont commis une erreur au sujet de Dufay qu'ils font naître en 1350. Le remarquable ouvrage de M. Haberl sur Guillaume Dufay établit la biographie de ce grand musicien sur des documents nouveaux. C'est donc celui qu'il est nécessaire de consulter.

(3) Roma, Della Societa Tipografica, 1828 (2 vol. in-4°).

(*) Voir J.-J. Rousseau. *Dictionnaire de Musique.*

chives de la chapelle pontificale, de Rome, la preuve qu'un Dufay appartenait en 1380 à cette maîtrise en qualité de chantre et qu'il y exécutait la partie de ténor. Mais ce Dufay est un homonyme de celui qui nous occupe. Les récents travaux faits par M. Haberl en Italie, et publiés en Allemagne (1), établissent la confusion que Fétis a faite des deux musiciens en montrant clairement que Guillaume Dufay n'a pas dû naître avant l'an 1400, ce qui d'ailleurs concorde parfaitement avec les renseignements donnés par les contemporains.

Quel fut le lieu de naissance de Dufay ?

Un texte, trouvé par l'auteur de la *Biographie des Musiciens* sur un manuscrit datant du XVIe siècle semble indiquer la petite ville de Chimay dans le Hainaut ; et Fétis se rattache à ce texte de toutes les forces de son patriotisme. En vain M. H. Delmotte lui répond que les noms propres n'étaient au XVe siècle que des indications de lieu de naissance, de profession, voire même des sobriquets ; il ajoute que dans l'ancienne intendance de Maubeuge, gouvernement de Landrecies, il y a deux communes nommées l'une Fay-la-Ville, l'autre Fay-le-Château. Fétis s'en tient à l'indication du manuscrit. Malgré ses affirmations il vaut mieux

(1) Voir *Menestrel*, année 1886.

admettre que Dufay vit le jour dans une de ces deux localités appartenant au duché de Bourgogne, à la province de Flandre. Une autre raison milite en faveur de cette explication : le Flamand Binchois étant né à Binches, ainsi qu'on le verra plus loin, il serait réellement extraordinaire que Dufay son contemporain eut été appelé ainsi parce qu'il naquit à Chimay.

Voici le texte sur lequel s'appuie Fétis : *Secundum doctrinam Wilhelmi Dubay Cimacencis-Hann*, (selon la doctrine de Guillaume Dufay, de Chimay en Hainaut). Qui prouve que Fétis ne s'est pas trompé en déchiffrant ce manuscrit ou bien qu'il n'a pas lu un peu vite? Doit-on l'interpréter de cette façon : *Cameracensis* de Cambrai ou *Cimacencis* de Chimay? La première explication se rapporterait assez bien à l'hypothèse de M. de Burbure dont il sera question plus loin. Car une nouvelle objection se soulève : en effet, s'il y a, en France, bon nombre de petites villes s'appelant Fay, la Belgique en possède aussi quelques-unes : la question n'est donc pas élucidée. C'est pourquoi en s'appuyant sur l'observation de M. Delmotte il faut admettre un des endroits appelé Fay comme le lieu d'origine de notre musicien. Donc Dufay est bien né dans une des provinces des Flandres et c'est ce qu'il importait d'établir en commençant.

Il a été dit plus haut que Francon, le savant théoricien de Cologne était venu étudier son art en Belgique, à Liège ; cela semble indiquer la célébrité que cette région, au XIIe siècle, avait déjà acquise au point de vue musical. D'un autre côté M. de Coussemaker, qui a classé les collections médiévales de la Bibliothèque de Cambrai, attire l'attention des savants sur les richesses musicales qu'elle renferme. Cela lui a permis de conjecturer que c'est à la maîtrise de Cambrai que Dufay reçut son éducation musicale. Une découverte faite par M. de Burbure dans un manuscrit du XVe siècle d'une messe signée du grand musicien rend cette hypothèse fort admissible. La maîtrise de Cambrai avait déjà un grand renom : lorsque la chapelle Pontificale voulut, en 1400, avoir des enfants de chœur ce fut à Cambrai que le Pape chargea Flannel d'aller les chercher.

M. Haberl dans sa monographie de Dufay donne les noms des chefs de maîtrise, ou plutôt des maîtres des enfants de chœur de cette illustre collégiale. Ce furent :

1392 Nicolas Malin,
1412 R. de Loqueville,
1418 Nicolas Breïon,
1422 Nicolas Grenon,
1424 Maître Reginaldus.

Parmi ces habiles professeurs deux seule-

ment sont connus comme compositeurs : R. de Loqueville et Nicolas Grenon. Dufay travailla fort probablement sous leur direction ainsi que sous celle de Nicolas Breïon et resta jusqu'en 1428 à la chapelle de Cambrai. Peut-être appartint-il à la maîtrise des ducs de Bourgogne, avant de faire partie de la chapelle, sur les comptes de laquelle son nom figure pour la première fois en l'année 1428, où il touche quatre florins par mois. En 1429, il reçoit cinq florins. Dans une pièce, trouvée par Haberl, et datée de Rome le 20 avril 1430, on voit que Dufay est, par ordre du pape, en possession de trois bénéfices, l'un à Cambrai, les deux autres dans le diocèse de Laon, avec dispense de résidence, puisqu'il doit demeurer à Rome, au service du souverain pontife. En 1431, il en obtient un quatrième. Toutes ces faveurs indiquent clairement le cas que l'on faisait de son talent.

A cette époque l'Italie était en proie à des bouleversements politiques dont la chapelle pontificale subit les contrecoups. Le pape Eugène IV avait quitté Rome furtivement et s'était enfui, d'abord à Florence, puis à Bologne. Dufay, après une absence de deux ans, vint rejoindre son poste en 1435. En 1436 il se trouvait à la tête des douze chanteurs pontificaux dont voici les noms : Egide Flannel dit

l'Enfant, Monamy, G. de Malbecq, Richard Herbare, J. Marsille, Henry de Fundis, Alfonso (Sanci de Zamora), Andréas de Francomonte, Gérard le Gay, Petrus Grossicapitis, plus connu sous le nom de Grosseteste et Jean Hurtault. Le 12 novembre de cette même année Guillaume Dufay était nommé chanoine de Cambrai à la place de Jean Viviers récemment sacré évêque de Nevers ; comme précédemment Dufay était dispensé de l'obligation de présence.

Mais les guerres et les troubles qui ravageaient l'Italie n'encourageaient pas précisément l'art et le talent. Dufay, qui regrettait son ciel gris mais tranquille de Flandre, après avoir rempli pendant dix ans les fonctions de chantre pontifical, quitte la cour papale pour revenir à Cambrai. A partir de cette époque on perd sa trace pendant quelques années. On sait seulement qu'il fut ordonné prêtre à Paris (1). Puis en 1437 il vint à la cour de Bourgogne (2).

---

(1) Hugo Riemann.

(2) Martin Lefranc le dit dans les vers suivants de son poème le *Champion des Dames* auquel il a déjà été fait un emprunt.

Tu as bien les Anglais ouy
Jouer à la *court de Bourgongne*,
N'a pas, certainement, ouy
Fut-il iamais telle besongne.

M. Houdoy (1) croit que notre compositeur devint maître de musique du comte de Charollais. D'ailleurs il est tout à fait certain que Charles le Téméraire conserva des relations musicales avec Dufay (2).

Une autre particularité de la biographie du chanoine-compositeur nous est révélée par M. Houdoy qui a parcouru les comptes des exécuteurs testamentaires de notre musicien : Dufay passa sept ans en Savoie, pendant lesquels son hôtel fut gardé par un certain Pierre de Wez qui reçut pour ce fait une somme de trente livres.

Pour quel motif Dufay se rendit-il en Savoie ? Tous ceux qui ont fait des recherches

---

I ay vue Binchois avoir vergongne
Et soy taire emprès leur rebelle
Et *Du Fay* despite et pongne
Qu'il na mélodie si belle.

Ces vers sont curieux à plus d'un point ; ils affirment la haute supériorité musicale de l'Angleterre sur les maîtres flamands contemporains puisque Binchois a « vergongne » et du Fay est « despite et pongne ». Mais en tout cas le sceptre musical que Martin Lefranc octroie aux Anglais devait revenir bientôt à la Flandre. La France et l'Allemagne l'avaient déjà possédé. Le flambeau de l'art passait de main en main et ne cessait pas d'éclairer !

(1) *Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai.*

(2) Le nom de Binchois se retrouve dans les comptes de la Cour de Bourgogne, celui de Dufay n'est pas inscrits sur les registres qui sont restés.

sur sa biographie se le sont demandé. M. Haberl croit qu'il fut au service de l'Antipape Amédée de Savoie (Félix V) élu par les schismatiques de Bâle en 1440.

Dufay revint se fixer à Cambrai en 1450 ; à partir de cette époque son nom se trouve d'une façon régulière au bas des délibérations du chapitre. Cela ne l'empêche pas de faire quelques absences et même des voyages, un entre autres à Besançon, où on l'avait mandé afin de consulter son savoir musical pour déterminer le ton d'une antienne. Ce voyage eut lieu vers le milieu de septembre 1458, à l'occasion de la fête de l'Exaltation de la Sainte Croix.

La renommée de Dufay lui valut l'amitié des princes. Charles le Téméraire, qui resta en rapports constants avec la maîtrise de Cambrai où il fit un jour chanter (1) un motet de sa composition — probablement revu et corrigé par notre musicien — lui avait promis le don de ses œuvres musicales. René d'Anjou, roi de Sicile, fit cadeau au compositeur d'un superbe « couteau royal » qui à la mort de Dufay devint l'héritage de l'évêque d'Arras. Le roi de France, Louis XI par l'entremise de Jehan de Fontenay, lui fit envoyer son propre portrait.

(1) Le 14 octobre 1460.

Une lettre écrite par Squarcialupi, célèbre organiste de Florence, et datée du 1[er] mai 1467, montre en quelle estime était le chanoine Cambraisien chez les musiciens de son époque.

C'est à Cambrai que Dufay termina son existence laborieuse et honorée. Ayant été chargé de la haute direction du service musical de la collégiale il s'occupait tout spécialement de la copie des œuvres religieuses que la bibliothèque du chapitre collectionnait avec un soin jaloux. Il avait sous ses ordres deux scribes nommés Simon Mellet et Jehan de Namps, qui étaient aussi d'habiles enlumineurs. Ces collections manuscrites figurent pour une somme assez importante dans les dépenses du chapitre. Enfin lorsqu'une œuvre nouvelle de Dufay était plus particulièrement estimée, elle prenait place dans ces recueils d'une valeur inappréciable, et l'auteur recevait de la collégiale une gratification pécuniaire. C'est ainsi que nous ont été conservés trois *Magnificat* du premier, du troisième et du cinquième ton, une *Séquence* de la Madeleine, un *Ave Regina* et les quatre messes *Ecce ancilla domini, O quem glorifica*, de *saint Antoine* et du *Requiem*. Puis sentant ses forces décliner Dufay écrivit son testament. M. Houdoy l'a retrouvé ainsi que M. Haberl et tous deux l'ont publié dans le texte latin. « Je veux et j'ordonne, dit une de

ses clauses, que, après que les derniers sacrements de l'église m'auront été administrés, et lorsqu'on me verra rentrer en agonie, si l'heure le permet, huit membres de l'église viennent près de mon lit et chantent à voix basse l'hymne *Magno salutis gaudio*, laquelle hymne finie, les enfants d'autel avec leur maître et deux des choristes présents dans le même lieu, déchanteront mon motet *Ave regina cælorum* » (1).

Ce dernier motet, chant de cygne de Dufay, a été retrouvé à Rome par M. Haberl. Ainsi que c'était l'usage chaque voix chantait des paroles différentes et tandis que le *ténor* prononçait les paroles latines de l'antienne le *cantus* murmurait pieusement : *Miserere tui labentis Du Fay* (2).

Dufay, dans son testament, avait réglé d'avance toutes les cérémonies de ses funérailles, jusqu'aux sculptures de sa pierre tombale découverte en 1859 par M. le chanoine Thénard. Dans le *Bulletin de la Commission historique du Département du Nord* on trouve la description et le *fac simile* de ce petit monument sur le-

---

(1) La mention de ces titres se trouve dans le registre des dépenses de la cathédrale de Cambrai de 1446 à 1470.

(2) Cette œuvre se trouve dans un des six livres de chanterie légué par Dufay à Charles le Téméraire.

quel son possesseur, M. V. Delattre, écrivit un mémoire (1). MM. Van der Stratten et Haberl en font mention dans leur travail.

Guillaume Dufay mourut à Cambrai, le dimanche 27 novembre 1474. Voici son épitaphe qu'il avait fait graver à l'avance, ne laissant que la date en blanc : « *Hic inferius jacet vir mgr. Guillermus du Fay, musicus, baccalarius in decretis olim hujus ecclesiæ choralis, dejnde canonicus et Sanctæ Walderudis Montensis, qui obiit anno Dni Millesimo (septuagesimo quarto) die XXVII, mensis novembris.* »

Le souvenir de Dufay resta très vivant chez ses contemporains. Les comptes de la cathédrale de Cambrai mentionnent, l'année qui suivit la mort de Dufay, trois *lamentations* en musique composées par Busnois, Okeghem et Heniart ; ce qui laisse supposer, comme le fait observer le savant historiographe de la basilique cambraisienne, qu'elles avaient été composées pour la mort de Dufay. L'usage des *déplorations* est du reste assez fréquent à cette époque. Une avait été composée quelques années auparavant au sujet de la mort de Binchois ; plus tard Okeghem eut la sienne ; c'était un hommage posthume rendu à la mé-

---

(1) *Bulletin de la Commission Historique du Département du Nord.* Tome IX, année 1866.

moire des musiciens illustres, par leurs disciples. A ce propos M. Haberl a retrouvé dans les archives de Saint-Pierre de Rome et dans celles de la cathédrale de Trente une très curieuse composition de Loyset Compère, musicien célèbre de la seconde école contrapuntique Flamande : c'est une prière à la Vierge en faveur des compositeurs contemporains et prédécesseurs de l'auteur. Le nom de Dufay se trouve en tête : puis viennent ceux de Busnois, Caron, Okeghem, Josquin de Près, Faugues, Tinctoris et Loyset Compère qui ne s'était pas oublié.

Les compositions musicales de Dufay, du moins celles que l'on connaît, atteignent le chiffre de cent cinquante, réparties en messes, en motets et en chansons françaises. Toutes sont du plus grand intérêt au point de vue de l'étude de la science harmonique au xve siècle (1). Elles marquent réellement le point de départ de l'Ecole polyphonique Flamande. Jusqu'à Dunstaple, Dufay et Binchois la musique est restée l'apanage des théoriciens qui ont ergoté sur Aristote, Pythagore, Aristoxène et Platon

(1) M. Habert en donne la liste détaillée. Nous y renvoyons le lecteur, la place nous manquant pour dresser le catalogue complet des œuvres de tous les musiciens dont il sera question dans cette étude.

en des dissertations abstraites et verbeuses, au milieu desquels on commençait à discerner les tentatives de l'art musical pour s'affranchir des entraves du plain-chant. Sa première révolte date du XIIIe siècle, révolte pacifique mettant le proscrit à côté du proscripteur, l'art populaire au même niveau que l'art religieux qui jusqu'alors l'accablait de son mépris (1). Le thème profane commence à déchanter sur le thème religieux affirmant hautement, aussi bien que la mélodie grégorienne, le droit de se faire entendre. Quand on se fut aperçu que les deux thèmes ne s'accordaient pas toujours, chacun à son tour céda la place à l'autre, en se soumettant à des petites transformations légères en apparence, mais qui devaient dans la suite créer l'art compliqué des développements. A l'époque de Dufay on est convaincu de l'impossibilité matérielle que certaines mélodies ont de déchanter les unes avec les autres ; l'oreille s'est épurée, le quintoiement parallèle de l'*organum* s'est modifié par l'adjonction de la tierce et le renversement supérieur de la tonique, qui transmutent d'incroyables duretés harmoniques en successions d'accords d'une

---

(1) Les premiers théoriciens ne traitent que la musique religieuse ; l'art populaire était considéré par eux comme n'existant pas.

inconcevable douceur. Dès lors l'abandon d'un des deux thèmes de l'ancien déchant est résolu : on se sert d'un unique thème. A l'époque de Dufay il est indistinctement choisi dans les mélodies populaires aussi bien que dans les cantilènes sacrées. Tout l'art consiste alors à traiter ce motif d'une façon plus développée, plus ingénieuse. Dufay y arrive en fixant les règles de l'écriture musicale, et en établissant celles qui doivent former le contrepoint proprement dit.

M. Julien Tiersot s'élève avec juste raison contre la légende, répandue par l'abbé Baini et ceux qui l'on copié, de l'*obscènité* de la musique religieuse qui empruntait les thèmes des chansons lascives ; il explique parfaitement la façon dont les maîtres Flamands travaillaient ces thèmes : « Or, dit-il, en cet art si nouveau de l'harmonie, pense-t-on que les compositeurs se laissaient distraire par la préoccupation de créer des mélodies? point du tout ; superposer des notes formant des accords était le seul objectif, et ils avaient assez à faire de combiner entre elles des successions mélodiques antérieurement existantes, sans se donner le surcroît d'inventer eux-mêmes leurs chants ». On croirait même qu'ils se donnaient la tâche de déformer le thème de façon à le rendre méconnaissable. M. Tiersot se sert pour sa démonstration du

thème de l'*homme armé* sur lequel dix-neuf messes ont été écrites. Si le motif avait été conservé dans sa forme primitive il est incontestable que la musique religieuse n'aurait plus eu aucune dignité : « Mais on va voir, dit M. J. Tiersot, par un exemple tiré de la plus ancienne messe de l'*Homme armé*, celle de Dufay, ce que devenait cette mélodie sautillante sous la plume d'un maître contrapuntiste du xv[e] siècle. Ces bribes de mélodies déformées, étirées, sans rythme ni sans vie, coupées par des silences plus longs mêmes que les fragments qui ont subsisté, étaient noyées dans des contrepoints fleuris beaucoup plus mouvementés, qui, chantés par les voix plus éclatantes des dessus, enserraient le « chant donné » de telle façon qu'il était évidemment impossible d'en apercevoir la ligne. Et non seulement la mélodie populaire était défigurée au point de vue rythmique, mais elle n'était pas mieux respectée au point de vue tonal. Que le compositeur eût la fantaisie de composer une messe du premier ton ou du septième, ou de n'importe quel autre et la chanson, perdant de sa tonalité primitive adoptait aussitôt celle qu'on lui avait choisie (1).» Cette analyse faite avec une

---

(1) Le Chant populaire dans la musique religieuse aux xv[e] et xvi[e] siècles. *Tribune de St-Gervais*, année 1895, n[os] 5-6-8.

grande compétence nous est précieuse. Elle montre la façon dont travaillèrent les maîtres du xve siècle ; elle combat aussi le défaut d'indigence d'idées que l'on a reproché aux compositeurs de l'Ecole Flamande. Laissons encore une fois la parole à M. J. Tiersot qui a si complètement étudié la matière. « En résumé le chant profane n'a qu'une importance secondaire dans l'ensemble des compositions religieuses de ce temps-là par la triple raison qu'il est devenu méconnaissable, qu'il a perdu tout son caractère propre, enfin qu'il se trouve tellement enveloppé, enserré, étouffé sous les contrepoints, qu'en vérité il semble avoir complètement disparu ».

Telle fut l'œuvre de Dufay ; tels furent les modèles qu'il laisse à ses successeurs. Formés à cette vigoureuse école ceux-ci abandonneront complètement le thème populaire ; ou s'ils empruntent quelque minime fragment, ce ne sera plus que l'épigraphe de l'œuvre, le motif que l'on choisit comme thème de développements, peut être encore une marque de déférence accordée au passé ! Puis alors l'inspiration personnelle prendra son essor, et joyeusement s'envolera, calme et sereine dans le ciel libre.

Bien que Dufay occupe seulement la deuxième place dans l'ordre chronologique, nous l'avons cité le premier, car Binchois, qui

le précède dans la tombe, laisse derrière lui de nombreux disciples, et il paraît plus logique de terminer l'histoire de la première école contrapuntique par le musicien qui fut en quelque sorte, le chef de la seconde école Flamande, puisque Dufay, un de ses plus glorieux fondateurs, n'a pas eu d'élèves. Pour la même raison les autres contemporains de Guillaume Dufay, maîtres de talent, mais de valeur moindre doivent maintenant trouver leur place.

Ces compositeurs dont le nombre donne une grande importance à la première école contrapuntique furent Jacques Barbireau, chef des enfants de chœur à Notre-Dame d'Anvers, Eloy, cité par Tinctoris, mais sur la biographie duquel on ne possède aucun renseignement, Domart né en Picardie, le Rouge sur lequel rien n'a été découvert jusqu'à présent, enfin Obrecht et Binchois.

Ces deux derniers feront ainsi que leurs élèves l'objet de plusieurs chapitres. Voici ce que l'histoire nous apprend sur les autres.

Barbireau, dont le nom à cette époque se prononçait Barbiriau, est appelé aussi Barbingant ou Harbingant par Tinctoris ; mais fort probablement, d'après les recherches de M. de Burbure dans les archives de la cathédrale d'Anvers, la véritable orthographe est celle qui a été adoptée plus haut. Barbireau rendit

de grands services à la musique de son pays ; car, en sa qualité de maître des enfants de chœur il forma beaucoup de chantres. Il occupait cette fonction en 1447 et la conserva jusqu'à sa mort. Il était en relation suivie avec Agricola ainsi que le prouve une lettre écrite par ce dernier en 1482. Tinctoris, qui l'avait connu, le cite comme faisant autorité en matière musicale. On connaît de lui des chansons françaises à 5 et 4 voix (1) plusieurs messes et des motets en un certain nombre (2). Barbireau mourut à Anvers le 8 août 1491 ; ce fut Obrecht qui lui succéda.

Eloy fut le moins célèbre de tous. Tinctoris et Gaffori lui accordent cependant de grands éloges ; ils le traitent de musicien très savant dans les modes (*in modis doctissimus*) et parlent de sa messe : *Dixerunt discipuli* (3) dont le *Kyrie* et l'*Agnus* ont été mis en partition par Kiesewetter. Ces fragments ne sont pas sans mérite. Il est probable que lorsque Petrucci commença ses premières impressions musicales, Eloy était mort depuis longtemps, et bien oublié, car on ne trouve de lui aucune messe imprimée.

---

(1) Manuscrits de la Bibliothèque de Dijon.

(2) Manuscrits de la Bibliothèque de Vienne.

(3) Il en existe un manuscrit à la Bibliothèque pontificale de Rome.

Domart, un Picard, sujet du duc de Bourgogne et Flamand de naissance, est placé par Tinctoris parmi les plus célèbres contrapuntistes de son temps. Le savant théoricien cite, dans son *De Proportionale*, des fragments d'œuvres de Domart dont il fait une intéressante critique. Il existe plusieurs messes de ce maître dans les Archives de la chapelle Pontificale et une chanson française dans un manuscrit de la Bibliothèque Vaticane.

Les écrits des contemporains font mention d'un autre compositeur, Le Rouge dit Rubeis, dont le nom seul nous est parvenu.

Fétis cite encore Faugues, Brassart et Puyllois, mais ces musiciens se rattachent plutôt à la seconde école contrapuntique.

A cette période appartient aussi le vieux Zeelandia qui vivait vers l'an 1400 et qui a laissé un traité *de Musica* avec des exemples notés. Henricus de Zéélandia doit être antérieur à Dufay, car dit H. Riemann, ses essais de composition manquent totalement de souplesse et sont, le plus souvent, très gauches. Le nom de Zéélandia ne doit pas cependant être oublié dans cette étude. Il est le point de départ qui rend plus sensibles les progrès accomplis par Dufay, Binchois et leurs successeurs.

CHAPITRE VII

Binchois

Binchois, ainsi que le démontre le texte de Martin Lefranc dont il a été fait mention précédemment, fut contemporain de Dufay et de Dunstaple. Il n'existe que peu de détails sur lui et son nom seul est cité dans les Histoires de la musique. Mais grâce à Fétis, dont les travaux, quoique bien souvent entachés de parti-pris et d'erreurs, sont des guides utiles à consulter comme références, on possède quelques renseignements sur ce musicien et c'est à lui que sont empruntés ceux qui vont être mis sous les yeux du lecteur.

Egide de Binches — dit Binchois — naquit dans la petite ville du Hainaut qui porte ce nom, dans les premières années du xve siècle. Il fit fort probablement ses études musicales à la chapelle de Cambrai et eut pour maître R. de Loqueville et Nicolas Breion. Ce qui accrédite cette supposition c'est d'abord le peu de distance qui sépare Binches de Cambrai, le célèbre centre musical. Ensuite le simple fait

de la notation blanche, qui lui est attribuée ainsi qu'à Dufay, semblerait indiquer que tous deux en ont eu l'idée pendant leurs études à la maîtrise renommée de la Flandre.

Binchois fut un des premiers chapelains de Philippe le Bon, ainsi que l'indique l'état de la chapelle des ducs de Bourgogne dressé en 1452. Mais le musicien devait appartenir depuis longtemps à cette chapelle. Une pièce retrouvée par M. Pinchard, employé aux archives du royaume de Belgique, pièce attribuée par le savant archiviste aux environs de l'an 1438 est ainsi conçue : « Maistre Jean Hibert ou son clerc, délivrez à Binchois, nostre chapelain une retenue de secrétaire aux honneurs, et une lettre de la prébende de saincte Wauldrut de Mons que lui avons nouvellement donné, sanz de tout ce prendre droit de seel (1). » Or, comme d'après les recherches de Fétis la fonction de chapelain est établie par ordre d'ancienneté, et que dans la liste des chantres Binchois occupe la deuxième place, on peut supposer qu'il était au service des ducs de Bourgogne vers 1425, car Jehan de la Tour, qui tient la quatrième place, était maître des enfants de chœur en

---

(1) Ce document qui porte la signature de Philippe le Bon fait partie de la collection des acquits des droits du grand Sceau aux archives du royaume de Belgique.

1427. Donc, par ces déductions, on peut faire remonter la date de naissance de Binchois aux premières années du xve siècle.

Un document intéressant, découvert par M. Stephen Morelot et publié dans la *Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon, contenant deux cents chansons françaises du quinzième siècle* (1) donne quelques détails sur la vie de Binchois. On y voit que le savant contrapuntiste embrassa d'abord la carrière militaire et que plus tard seulement il entra dans les ordres. C'est une *Déploration* écrite à trois voix (2).

---

(1) Dijon, 1856, in-4°.

(2) Voici le texte français chanté à deux voix pendant que la troisième psalmodie cette prière liturgique : *Pie Jesu domine, dona ei requiem* :

Mort, tu as navré de ton dard
Le Père de joyeulseté,
En déployant ton étendard
Son Binchois, patron de Bonté.

. . . .

En sa jeunesse il fut soudard
D'honorable mondanité,
Puis a choisi la meilleur part
Servant Dieu en humilité.

« Tout chantre d'église était prêtre au temps où il vécut dit Fétis, et tout compositeur était chantre. L'épithète : *Père de joyeulseté*, indique qu'il était le plus habile compositeur de chansons de son époque : et *patron de bonté* ne laisse pas de doute sur l'excellence de son caractère ».

A ces renseignements s'ajoutent ceux que donnent Tinctoris, Finck et Gafori. On sait par eux qu'il eut un certain nombre d'élèves ainsi que le nom de ses élèves (1). Il faut donc admettre les dates indiquées par Tinctoris et Martin Lefranc, bien que Finck, dans sa *Practica Musica* fasse vivre Binchois à une date postérieure (2). Mais Finck vivait au XVIe siècle, en Allemagne et il est probable qu'il n'avait pas sous la main, en écrivant son ouvrage, tous les documents qui ont été retrouvés depuis. De là provient sans doute son erreur.

Binchois cessa de vivre vers 1465 (3) car son nom ne figure plus sur un état de la chapelle de Philippe le Bon dressé deux ans avant la mort de ce prince (4).

On ne connaît qu'un très petit nombre de

---

(1) Voici le texte de Tinctoris (introduction du Liber de Arte contrapunti. — Naples, 1477) : *Ut Joannès Ockeghem, Joannes Regis, Anthonicus Busnois, Firminus Caron, Guilelmus Faugues, qui novissimis temporibus vita functos Joannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermum Dufay, se preceptores habuisse in arte divina gloriantur.*

(2) *Postea, alii quasi novi inventores secuti sunt, qui, proprius ad nostra tempora accedunt ; ut Job. Griesling, Franchinus, Job. Tinctoris, Dufay, Busnoe, Binchoi, Caronte et alii multi, etc.*

(3) D'après Fétis. D'après Riemann, il mourut en 1460.

(4) Consulter le registre n° 1922 des archives du royaume de Belgique.

compositions de Binchois. Un manuscrit du xve siècle catalogué sous le titre *Chansons Italiennes, Provençales et Françaises mises en musique* (1) en contient quelques-unes. Dans un autre manuscrit, découvert en 1647 à la Bibliothèque vaticane par MM. Danjou et Stéphane Morelot, se trouvent des motets et des chansons à trois voix de Binchois.

Kiesewetter, dans son très curieux ouvrage qui porte comme titre : *Schicksale und Beschaffenheit der weltlichen Gesangs von Frühen Mittelalter bis zur des Erfindung des dramatischen Styls und den Aufaengen den Oper.* (Destinée et notice de la musique mondaine depuis le commencement du Moyen-Age jusqu'à l'invention du style dramatique et du commencement de l'Opéra) (2) cite de lui une chanson à trois voix qui commence par ces mots : *le Mois de May*. Enfin, Fétis a découvert, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Bruxelles, une *Messe* entière à trois voix ainsi qu'un *Kyrie* farci. C'est tout ce que l'on connaît de ce musicien qui écrivait pour les voix avec une grande perfection. Mais ses travaux sur la no-

---

(1) Petit in-folio cartonné de 119 feuilles.

(2) Leipzig, Breitkopt et Hœrtel 1841 (in-4° de 66 pages avec 106 pages de musique).

tation blanche conjointement avec Dufay, et attestés par Tinctoris, Adam de Fulde, Spartaro, Gafori et tous les écrivains didactiques qui vécurent à son époque, les perfectionnements qu'il apporta dans l'écriture musicale, lui assignent une place élevée. Et quand son seul titre serait celui d'avoir été le maître de Régis, Busnois, Caron, Faugues, et surtout Okeghem, n'est-ce pas suffisant pour prouver sa grande science harmonique ?

Le travail accompli par la première école contrapuntique est déjà considérable. Grâce à Dufay et à Binchois les règles de l'écriture musicale sont fixées d'une façon presque définitive, grâce à l'influence de Dunstaple les règles du contrepoint sont établies. Ils n'ont pas encore abandonné le chant populaire dont la superposition sur le chant liturgique fut l'origine de l'harmonie. D'ailleurs « le chant populaire, dit encore M. J. Tiersot, n'est, dans ce genre de composition qu'une sorte de support sur lequel viennent s'ajouter des matériaux nouveaux qui le voilent complètement. De même, la pierre qui forme les murs d'un édifice est couverte de revêtements de marbre, d'ornements ou de peintures, qui la cachent et ont seuls de l'importance au point de vue de l'art : qu'importe alors d'où vient la pierre ».

Les bases sont magistralement établies, les règles autoritairement données ; la première école a rempli sa mission dans l'Histoire.

C'est à la seconde école contrapuntique qu'il appartiendra par le développement de ces théories de faire arriver le style en imitation à sa plus sublime efflorescence.

CHRONOLOGIE

DE LA

PREMIÈRE ÉCOLE CONTRAPUNTIQUE

1400. Zelandia. Naissance de Binchois (?)
1405. Naissance de Dufay (?)
1412. R. de Locqueville maître des enfants de chœur de Cambrai.
1418. Nicolas Breion succède à R. de Locqueville.
1420. Eloy, Domart, Le Rouge.
1421. Nicolas Grenon, maître des enfants de chœur de Cambrai.
1424. Reginaldus succède à Nicolas Grenon.
1425. Binchois chantre à la chapelle du duc de Bourgogne.
1427 Jean de la Tour maître des enfants de chœur à la chapelle de Bourgogne.
1428 Dufay à la chapelle Pontificale. Emploi de la notation blanche.
1430. Naissance d'Okeghem, d'Hobrecht.
1433. Binchois maître de chapelle à la Cour de Bourgogne.
1438. Invention de l'imprimerie par Gutenberg.
1440. Naissance de Ramos.
1443. Okeghem enfant de chœur à Anvers.
1446. Naissance d'Agricola, de Tinctoris.
1448 Barbireau maître des enfants de chœur à Anvers.
1450. Okeghem élève de Dufay à Cambrai. Naissance d'Isaak, de Josquin de Près, de Stolzer.

DEUXIÈME PARTIE

LA SECONDE ÉCOLE CONTRAPUNTIQUE

(1450-1521)

DEUXIÈME PARTIE

LA SECONDE ÉCOLE CONTRAPUNTIQUE

La première école a créé ; la seconde développera : c'est l'évolution logique. L'effort de cette seconde école fut réellement sublime. Aussi M. Hugo Riemann la juge-t-il bien sévèrement quand il écrit à son sujet : « Si la musique n'était vraiment, comme d'aucuns le prétendent, qu'une simple architecture vivante, qu'un jeu d'arabesques sonores, les Néerlandais pourraient se glorifier de l'avoir poussée jusqu'à son extrême développement. Mais la nature même de l'art musical empêcha ces musiciens de se borner à imaginer des combinaisons variées et intéressantes, les obligea tout au contraire à donner finalement au langage sonore, une certaine chaleur et une certaine intensité d'expression. La gloire de transformer la musique en une vraie langue de sentiment était réservée aux Italiens et aux Allemands qui enseignèrent aux autres peuples à considérer comme simple moyen ce que les Néerlandais prenaient en fin de compte comme but ».

C'est exact mais un peu sévère nous le répétons. Ce n'est pas les Allemands ou les Italiens qui ont créé la langue musicale du sentiment, c'est la Renaissance, qui à l'humanité donna la conscience de son âme aveuglée dans les ténèbres de la scholastique. Les Flamands étaient les seuls musiciens de l'époque. Quels compositeurs l'Europe peut-elle opposer à la pléïade flamande jusqu'au milieu du xve siècle? Puis, lorsque la seconde moitié du xve siècle finit de se perdre dans le néant des âges, quand l'aurore du xvie siècle commence à briller de sa vive lueur, est-ce que les allemands Henri et Hermann Finck, Hoffhaimer et Stolzer, les espagnols Morales et Vittoria, les anglais Bird, Orlando Gibbon et Dowland, les italiens Gabrieli et Porta, Nanini et Costanzo Festa ont produit une architecture de sons plus expressive que celle des Okeghem et des Willaert? Au contraire, le premier pressentiment se trouve dans les œuvres de Josquin de Près et de Cyprien de Rore : c'est Monteverde qui le dit lui-même puisqu'il invoque Cyprien de Rore comme le premier initiateur de sa révolution. La musique des Flamands n'a fait que suivre l'état d'âme du xve siècle ; cent ans après, lorsque dans le rayonnement de la fin du xvie siècle, selon la belle expression de Michelet, la Renaissance se mit à chanter,

l'humanité tout entière chanta, et peu importe que ce soient des Allemands ou des Italiens dont la voix se fit entendre; ils entonnèrent les premières notes de l'hymne à la conscience reconquise et le chœur entier des musiciens continua d'une voix forte le chant triomphal. L'opinion du savant Hugo Riemann devient discutable quand il ajoute : « La musique des Néerlandais est dans l'histoire de la musique le vrai représentant du moyen âge, quand bien même elle s'étend au-delà des limites de cette période de l'histoire. La négation de la subjectivité par l'imposition d'un dogme ecclésiastique se répercute, en une image absolument adéquate, dans la polyphonie des Néerlandais, qui avec l'illusion de superposer quatre voix ou plus, indépendantes les unes des autres n'en laissèrent aucune se développer tout à fait librement. Cet art marque donc, à certain point de vue, un recul sur la mélodie libre de la période de l'homophonie dans l'antiquité, voire même sur celle des Minnesænger et des troubadours. Cependant il ne faut point se dissimuler qu'il forme une transition inévitable entre la musique primitive et celle qui, portant simultanément les caractères de l'homophonie et de la polyphonie, consiste en mélodie poussée à sa plus haute expression artistique par l'harmonie sur laquelle elle repose. C'est

aux Italiens que revient le mérite d'avoir délivré la mélodie des liens de la polyphonie qui l'enserraient étroitement, aux Allemands celui d'avoir augmenté sa puissance expressive au moyen de la formation d'un nouvel art polyphonique subordonné à la mélodie ».

Sans vouloir enlever en quoi que ce soit à la gloire des Italiens et des Allemands, ni au mérite de leur puissante influence, tout ceci a besoin d'être commenté.

Il semble au premier abord que l'Ecole Flamande ne continue pas le Moyen Age, mais au contraire prophétise la Renaissance, et l'annonce un demi-siècle avant son éclosion. Si au point de vue psychologique sa symphonie est la médiévale négation de la personnalité mélodique, au point de vue musical pur elle crée un art solide que la Renaissance trouve tout prêt à être utilisé : l'essor de celle-ci eut été retardé si elle avait dû créer cet art elle-même. La polyphonie de Dufay et de Binchois, comme plus tard celle d'Okeghem, d'Obrecht et de Josquin de Près est l'image de la Ghilde flamande avec sa devise : « Chacun pour tous et tous pour chacun. » Elle n'est pas un recul sur la mélodie libre de la période de l'homophonie, c'est l'efflorescence de ces mélodies libres qui de leur union prenaient toute leur force, qui se pénétraient pour bien se connaitre

et pour pouvoir à la fin du XVIe siècle s'incliner devant celle d'entre toutes qui méritait le rang suprême, la mélodie représentative, celle qui semble être tout, et qui n'est quelque chose que par l'appui harmonieux des autres. Est-ce que l'art moderne n'offre pas la même ressemblance avec des procédés plus perfectionnés et un domaine plus considérable ? Mais à l'époque de la polyphonie flamande, la personnalité n'était pas encore dégagée de la collectivité, la mélodie principale restait enveloppée dans la masse. Faut-il lui en faire le reproche ! surtout quand elle a pressenti cette tendance, et qu'elle a souffert de cette captivité dont elle ne pouvait se délivrer, parce que les temps n'étaient pas encore accomplis. La polyphonie flamande construisait son édifice musical sur le support de la mélodie populaire selon la juste expression de M. Tiersot : « Quant à la raison qui rendait nécessaire l'emploi de ce support, dit le savant auteur de l'*Histoire de la Chanson populaire*, de cette base harmonique qui est le chant préexistant, elle peut échapper aux esprits modernes accoutumés à considérer l'harmonie comme parfaitement libre et indépendante : c'est que depuis quatre siècles cet art a fait des progrès qui expliquent surabondamment cette indépendance et cette liberté. Mais il n'en était pas de même aux époques primitives aux-

quelles nous nous sommes reportés. Nous l'avons dit en commençant et nous ne saurons trop le répéter, car c'est là que réside le secret de toute l'évolution musicale : alors que la mélodie existait spontanément depuis les temps les plus reculés qu'elle avait reçu des règles très précises et très compliquées dans les civilisations antiques, au contraire l'harmonie, art nouveau, entièrement à créer, avait besoin de s'appuyer sur cet élément primitif, cette matière première de toute musique, et c'est pourquoi les premiers harmonistes empruntèrent ces matériaux indispensables aux chants sacrés ou profanes, qui semblaient être le domaine commun à tous » (1).

Le résultat de leur immense labeur a été la création de l'harmonie, et voilà pourquoi ils ont droit sans aucune réserve à toute notre admiration. Plus tard, dans la troisième école, ils auront leur décadence, et nous en expliquerons impartialement les causes. Ce qui reste désormais acquis, c'est qu'ils ont accompli leur mission en créant le langage harmonique avec ses règles et sa syntaxe. Il ne faut pas leur en demander plus, car l'évolution de

---

(1) *Le Chant populaire dans la musique religieuse*, etc. *(loc. cit.)*.

l'esprit humain était telle, qu'ils ne pouvaient pas donner davantage. C'est pourquoi ils resteront universellement grands dans l'histoire (1).

Tisserands modestes et adroits, ils ont tissé l'étoffe admirable dans laquelle les Italiens et les Allemands devaient tailler le manteau royal dont l'art allait draper sa majesté et sa gloire après y avoir caché sa nudité.

Cette étoffe harmonique, la seconde école polyphonique va l'orner de mille broderies plus étonnantes encore, y marier les nuances les plus délicates à l'éclat des tons les plus chatoyants. Okeghem, Obrecht, Josquin de Près seront ces habiles ouvriers d'art, tisserands de splendides étoffes, dont le satin poli, la moire déteinte chante encore ou murmure doucement sous le doigt qui les palpe d'une respectueuse caresse.

La seconde école contrapuntique a pour représentants Okeghem, Obrecht, Josquin de Près et leurs principaux élèves dont nous allons maintenant étudier l'œuvre et la personnalité.

---

(1) Leur célébrité est si grande, leur influence si puissante que, même après la création des écoles monodiques et de l'Opéra, nous assistons à une merveilleuse renaissance de l'Ecole polyphonique *a capella* au XVIIe siècle.

CHAPITRE I

L'Ecole de Binchois

Si les poudreuses archives sont déjà bien discrètes à l'égard des grands maîtres de l'Ecole Contrapuntique Flamande, à plus forte raison la célébrité moins évidente de ceux qui furent leurs élèves se cache souvent de telle façon que les efforts les plus acharnés se déclarent impuissants à soulever le voile du passé, aux plis engoncés et raidis. Aussi ne connait-on que fort peu de choses sur les musiciens flamands de l'école de Binchois.

Regis, Busnois, Faugues, est-ce bien là leur véritable nom ? Avec cette manie que le xv[e] siècle avait de tout latiniser que reste-t-il de ces glorieuses appellations patronymiques ! Le nom exact de Regis n'était-il pas *de Roy* ou plus vraisemblablement encore *Koning*, Quant à Faugues dont la messe de l'*homme armé* est une des plus intéressantes de celles que nous connaissons ou dont les fragments nous ont été conservés n'est-ce pas La Fage qu'il devait s'appeler ? La Fage devenu Fagus en latin d'où

par corruption et transposition de lettres, Faugues ? Quel était exactement le nom d'Antoine de Busne, dit Busnois ou Busnoys, dont les chansons et motets sont fort remarquables ?

On comprendra donc la difficulté à laquelle se heurte l'historien, le tact et la délicatesse qu'il doit apporter au classement de ses recherches, et la grande part qu'il faut malheureusement sacrifier à l'hypothèse et aux suppositions. Tout cela rend très ardue l'histoire de cette période artistique, et l'écrivain, malgré lui, reste incomplet. « En histoire, dit Anatole France, il faut se résoudre à ignorer beaucoup. »

Tinctoris écrit, dans le prologue de son *De Proportionale*, à propos de Dunstaple : « *De huic contemporanei fuerunt in Gallia, Dufay et Binchois quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron omnium quos audiverim in compositione præstantissimi.* » Tinctoris, qui les a entendus, apporte un document du plus haut intérêt et qui concorde avec le texte du *Liber de Arte Contrapunti*, rappelé précédemment. Mais c'est à peu près tout ce que l'on connaît d'eux. Le nom de Regis ne se trouve ni sur les registres de la cathédrale d'Anvers ni sur ceux de la chapelle de Charles le Téméraire. On y cherche aussi vainement ceux de Caron et de Faugues. Caron pouvait

être originaire de Picardie où il existe encore des familles de ce nom. Mais cette preuve n'est pas indiscutable car il existe aussi des familles Caron dans les Pays-Bas. Il est vrai qu'elles ont pu s'y réfugier après la révocation de l'Edit de Nantes. L'abbé Baini, dans son livre sur Palestrina, affirme que les messes et les motets de Faugues étaient chantés dans la chapelle papale au temps de Nicolas V dont le règne dura huit ans, de 1447 à 1455.

Et cependant leurs œuvres se trouvent dans les recueils de Petrucci de Fossombrone, le fameux éditeur vénitien, dans l'*Odhecaton* où ne prenaient place que les compositeurs dont la valeur était hautement reconnue, dans les archives de la chapelle papale, dans les manuscrits précieux, dans les ouvrages de Tinctoris et autres écrivains didactiques, qui les citent comme modèles. Les œuvres sont donc les seuls monuments qu'il soit permis de consulter ici.

De l'étude des textes et des documents, il résulte que la naissance de Caron doit remonter aux environs de 1420, ainsi que celle de Faugues et de Regis. Mais ces dates, que l'on peut reconstituer approximativement, sont les seules probables. L'histoire reste muette sur l'époque de la mort de ces musiciens qui vécurent, chantèrent, et s'éteignirent dans la

paix des cloîtres ou sous les voûtes de nos vieilles basiliques. Les siècles ont comblé de leur poussière d'oubli les inscriptions des pierres tombales !

Un peu plus connue est la biographie d'Antoine de Busnes. Le registre 1923, fol. LXIX v°, de la Chambre des Comptes aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles, apporte ce document : « A Antoine de Busnes, dit Busnois, chantre de Monseigneur (Charles le Téméraire duc de Bourgogne) la somme de XVI livres pour don à lui fait par iceluy seigneur, en considération du service qu'il lui a faiz depuis le mois de décembre l. i. v. i. j. (1467) jusqu'à ce dernier mais enssuivant et aussi pour lui entretenir au service d'icellui seigneur.» Il est donc avéré que Busnois fit partie de la chapelle du duc de Bourgogne. D'autres extraits de comptes particuliers déjà cités montrent que le musicien rendit des services à ce prince, services dont celui-ci ne voulut point qu'il fut fait mention, et qui pourraient bien être les corrections des compositions de Charles le Téméraire, qui s'occupait à mettre en musique motets et chansons.

De ces registres il appert que les gages de Busnois se montaient à *neuf sous* par jour jusqu'en juillet 1471, et allèrent jusqu'à *treize sous*, au mois d'avril 1472. Plus tard ils furent

réduits à *douze sous*, depuis le commencement du règne de Marie de Bourgogne jusqu'à la fin de celui de Philippe le Beau. Le nom de Busnois figure sur les registres jusqu'au 26 octobre 1480.

Busnois accompagna Charles le Téméraire dans ses voyages et expéditions. « Des documents qui ont été conservés, dit Fétis, ont permis à M. Pinchard, chef de section aux archives du royaume de Belgique, de constater que Busnois était de la suite du duc de Bourgogne, dans les voyages faits en juin 1471, juillet et août 1472, juin 1473, juillet et août 1474, et qu'il assista au siège de Neus avec tout le personnel de la chapelle ducale, pendant les mois d'avril et de mai 1475 (1).

Le poète chroniqueur Jean Molinet, dans les *Faitz et dicts* (2) adresse à *Maistre Busnois, doyen de Vormes* la pièce qui commence par les vers suivants :

Je te rends hommage et tribuz
Sur tous autres, car je cognois
Que tu est instruit et imbuz
En tous musicaux esbanois
Tu prospères sans nuls abuz
En ce pays bas Flandrinois, etc.

---

(1) Registre F. 160, archives du département du Nord, à Lille

(2) Volume de poésie in-8° (à Paris, chez Jean Petit) (1537).

Busnois eut donc la prébende de Vornes qui n'est pas le nom flamand de Furnes comme le prétend à tort le baron de Reiffenberg, mais bien Voorne ou Oostworne en Hollande, où il y avait une collégiale, celle de Saint-Pancrace, se composant d'un doyenné et de trois canonicats.

Busnois mourut probablement à la fin de 1480, époque où son nom cesse de figurer sur les registres de la maison de Bourgogne. Quant à la date de sa naissance et son lieu d'origine, rien encore ne les a fait découvrir.

Busnois était un excellent musicien. Un certain nombre de ses compositions ont pris place dans les recueils de Petrucci de Fossombrone (1). Elles indiquent une plus grande légèreté et une plus parfaite élégance de style, plus de hardiesse et de liberté d'harmonie, qualités que ses contemporains se plaisent à reconnaitre. On a retrouvé la plus grande partie de ses œuvres dont l'énumération serait

---

(1) Octaviano dei Petrucci, né à Fossombrone près d'Urbino le 18 juin 1466, est le plus ancien éditeur de musique. Il était l'inventeur de son procédé d'impression et l'exploita à Venise de 1501 à 1511 et à Fossombrone, dans les états du pape, de 1513 à 1523, époque où il mourut, découragé et presque dans la misère, après avoir doté par sa découverte l'art musical de tant d'admirables chefs-d'œuvre !

trop longue ; elles se composent de chansons, de messes, de motets et d'énigmes musicales. On lui attribue un traité de musique à l'usage des élèves : Schacht le cite, d'après l'autorité d'Adrien Petit, musicien allemand, né en 1500 et disciple de Josquin de Près qui l'aurait consulté. Malheureusement on a tout lieu de considérer cet ouvrage comme perdu.

CHAPITRE II

Okeghem et Obrecht

Un document fort curieux nous est fourni par Rabelais: Dans le *Nouveau Prologue du Quart Livre de Pantagruel* nous lisons : « Et me soubvient... avoir un jour de Tubilustre ès feriès de ce bon Vulcain, en mai, ouï jadis en un beau parterre Josquin des Près, Okeghem, Obrecht, Agricola, Brumel, Camelin, Vigoris, de la Fage, Bruyer, Prioris, Seguin, de la Rüe, Midy, Moulu, Mouton, Gascogne, Loyset Compère, Penet, Fevin, Rouzé, Richaford, Rousseau, Consilion, Constanzio Festi, Jacquet, Bercant, chantant mélodieusement ».

Presque tous ces noms se retrouveront dans la suite de cette étude; quelques-uns, sans doute fort altérés, n'ont pas encore été reconstitués. Deux nous frappent plus particulièrement : ceux de Okeghem et de Obrecht qui furent les chefs de deux écoles très florissantes. Le premier, élève de Binchois, continue la filiation artistique de l'Ecole Flamande, et a parmi ses glorieux élèves, Josquin de Près,

le génie le plus indépendant peut-être et le plus fier du XVIe siècle, du commencement de la Renaissance, cette époque fertile en découvertes, féconde en inventions et remarquable par le puissant essor qu'elle donne aux sciences comme aux arts. Le second ne se rattache qu'indirectement à cette merveilleuse école. Aucun document n'affirme qu'il étudia sous la direction de Binchois ou de Dufay, mais son adresse à disposer les voix, la solidité de son harmonie lui donne trop de ressemblance avec Okeghem et avec Busnois pour qu'il n'ait pas puisé la science musicale à la même source que ces deux maîtres.

Okeghem et Obrecht sont contemporains : la même année les vit naître ; une même gloire les réunit devant l'admiration de la postérité ; et leur influence fut à peu près égale sur le perfectionnement de la science contrapuntique. C'est pourquoi il semble équitable de les placer sur le même rang.

Dans la citation précédente, tirée de Rabelais, les noms de Okeghem et de Obrecht sont placés à côté l'un de l'autre en tête d'une foule d'autres noms célèbres à l'époque, et immédiatement après Josquin de Près qui les éclipse tous. Maître Alcofribas ne leur accorde aucune mention spéciale. Heureusement quelques documents viennent jeter une lumière sur ces

existences glorieuses ; il manque pourtant bien des renseignements pour établir la biographie de deux des plus illustres compositeurs de la seconde Ecole Contrapuntique.

Okeghem fut peut-être le plus admiré par ses contemporains. Les fragments de leurs écrits disent combien pure fut sa gloire, ils affirment la valeur de cet artiste qu'ils acclamèrent et qu'ils proclamèrent grand, alors même que le prisme du passé n'avait pu nimber encore ce nom fameux de toute la gamme splendide de ses couleurs étincelantes.

Un jour la nouvelle se répandit que Okeghem, la *lumière de l'Art Musical* flamand venait de s'éteindre. Aussitôt les personnalités les plus marquantes de l'époque, en un seul cri de douleur, répétèrent aux échos l'immensité de son nom. Plusieurs *déplorations*, hymnes funèbres et triomphales que l'amour, la douleur et l'enthousiasme inspiraient, proclamèrent sa grandeur. C'est à ces sources authentiques qu'il est bon de puiser d'abord, en essayant de commenter les oraisons funèbres dans lesquelles le poème et la musique, ces deux sœurs divines, en une commune affliction, unissaient la tristesse de leur plainte à la douleur de leurs lugubres accents.

Voici d'abord celle de Josquin de Près, son plus illustre élève :

Nymphes des bois, déesses des fontaines
Chantres experts de toutes nations
Changez vos voix fort claires et hautaines
En cris tranchants et lamentations.
Car d'Atropos les molestations,
Vostre Okeghem par sa rigueur attrappe,
Le vrai trésor de musique et chef-d'œuvre,
Qui de trépas désormais plus n'échappe :
Dont grand doumage est que terre le cœuvre.
Acoustrez-vous d'abitz de deuil
Josquin, Brumel, Pierchon, Compère
Et pleurez grosses larmes d'œil !
Perdu avec votre bon père.

Dans un ouvrage musical in-4° imprimé à Anvers en 1544 par Tylman-Susato, et portant comme titre : *Cinquième Livre, contenant XXXII chansons à 5 et 6 parties*, nous trouvons cette déploration (1). La poésie est exquise dans sa naïveté. *Ce vrai trésor de musique et chef-d'œuvre !* pour lequel on devait *s'acoustrer d'habit de deuil et pleurer de grosses larmes !* Ces simples mots ne donnent-ils pas, comme un écho lointain, l'impression de toute une époque ?

Oui ! l'on avait raison de célébrer la mémoire de celui qui n'était plus, lorsque son génie avait donné comme gage de fécondité puissante une œuvre aussi remarquable que

---

(1) Elle fut reproduite en partition par Burney, Forkel et Kiesewetter.

son *Motet* à trente-six voix, qui malheureusement ne nous a pas été conservé. Le poète Cretin en parle en ces termes :

C'est Okergan (1) qu'on doibt plorer et plaindre,
C'est luy qui bien sceut choisir et attaindre
Tous les secrets de la subtilité
Du nouveau chant par son habileté ;
Sans un seul point de ses régles enfraindre,
Trente-six voix noter, escripre et paindre
En ung *motet* ; est-ce pas pour complaindre
Celluy trouvant telle novalité ?

Glaréan dans le *Dodecachordon* attribue à une messe et non à un motet ce tour de force de contrepoint vocal qui alors deviendrait presqu'incroyable. Voici le passage où il en est fait mention : « Okegheim, qui ingenio omnibus excelluisse dicitur, quippe quem constat *Trigenta sex* vocibus garritum quemdam *missam* instituisse » (2). Que faut-il croire de cette allégation qui semble, au prime abord, une grave exagération ? Fétis en discute la possibilité. Cela est en effet une chose étonnante : mais la musique de cette époque n'en était pas à une hardiesse près, et le seul document qui pourrait trancher la question : le motet ou la messe n'existe plus. C'est grand dommage.

---

(1) On verra plus loin les différentes façons dont le nom d'Ockeghem était orthographié à cette époque.

(2) (*Liber* III, p. 454).

Mais est-il tout à fait invraisemblable d'attribuer une pareille merveille de contre-point à l'un des esprits les plus vastes du XVe siècle?

Quelle distance colossale la musique a franchi depuis le commencement de ce siècle! Le nouveau chant est devenu d'une subtilité extraordinaire; il a des règles difficiles et une grande habileté est nécessaire au compositeur qui ne veut pas les enfreindre. Toute l'âme de la fin du Moyen Age est exprimée par ces quelques lignes. Elle subsiste dans la musique qui devient non plus le cri de la nature, mais l'enchevêtrement des difficultés vaincues. Tout l'art musical restera la solution d'un problème plus ou moins abracadabrant. Il y a longtemps que la scolastique s'est écriée : « Pourquoi étudier la nature, pourquoi observer, s'informer? Il faut regarder le monde dans sa pensée creuse; on verra le vrai, le réel, au miroir de la fantaisie (1). » Oui! ce que Michelet dit de la grammaire et de la logique peut s'adresser à la musique; et cela a été la grande erreur de cette admirable école contrapuntique. Elle variait jusqu'à la subtilité les superpositions simultanées de voix en les faisant évoluer en équilibre sur le fil étroit des modes et des tons par une maestria encore

(1) Michelet. Introduction à la Renaissance.

étonnante pour nous. Elle rêvait dans sa pensée un peu creuse les difficultés du contrepoint vocal, mettant son adresse et sa science à ne pas sortir des règles ardues qu'elle s'était imposées. Erreur, certes ! car elle avait seulement vu dans l'art polyphonique la satisfaction de l'oreille et le contentement de l'esprit. L'oreille déjà perfectionnée se délectait de plaisir dans ces entrées successives et le murmure harmonieux de sons multiples, l'esprit affiné trouvait d'indicibles joies dans la solution des problèmes harmoniques. Mais le cœur ? Que faisait-il depuis le XIIIe siècle, arrêté par les digitalines de la Scholastique ? Où était l'émotion vraie ? L'expression des sentiments ? Quelques Flamands pourtant la pressentirent : Josquin de Près et Cyprien de Rore ; mais leur expression musicale ne demeure pas très apparente pour nous, noyée comme elle est dans les vagues compliquées du flux contrapuntique.

Erreur, soit ! mais pas erreur vaine ! car lorsqu'au XVIe siècle la Renaissance eut reconquis le cœur par le retour à la nature, l'art émergea du flux harmonique ; il récupéra les terrains inondés et dans le limon fertile déposé par les flots tumultueux germa l'harmonie moderne : c'est l'école contrapuntique flamande qui lui donna le jour. Elle devait périr de sa

délivrance, elle en mourut à la fin du XVIe siècle ; et par une loi de nature, de cette nature qu'elle avait tant méprisée, dans la décomposition de ces éléments désagrégés sont écloses les fleurs splendides de l'Ecole monodique. Rien ne se perd, rien ne se crée: tout se transforme. L'art monodique fut une métamorphose. C'est pour cette raison que l'Ecole polyphonique Flamande reste une des phases les plus curieuses de l'évolution musicale.

Okeghem fut un artiste rompu à ces hardiesses musicales à la mode durant toute une longue période. Les vers suivants détachés d'une autre déploration dont Crespel écrivit la musique rendent un nouvel éloge à sa mémoire.

Agricola, Verbonnel, Prioris
Josquin des Près Gaspard, Brumel Compére
Ne parles plus de joyeulx chantz ne ris
Mais composez ung *Ne Recorderis*
Pour lamenter nostre maîstre et bon père.
Prevost, Verjust, tant que Piscis Prospère.
Prenez Fresteau pour vos chants accorder !
La perte est grande et digne à recorder.

On pourrait encore emprunter aux poésies contemporaines des passages célébrant la gloire d'Okeghem : mais là doivent se borner les citations ; elles ont suffisamment démontré en quel estime le musicien était tenu par ses concitoyens, car ses admirateurs n'étaient pas seu-

lement pris dans les rangs de ses nombreux élèves.

On ignore la date et le lieu de naissance d'Okeghem. Fétis l'avait fait naître à Bavay, M. le chevalier de Burbure en cherchant des renseignements dans les comptes de la ville de Termonde, trouva qu'une famille van Ockeghem résidait dans cette petite cité à l'époque où l'on présume que le célèbre musicien vint au monde. On peut objecter à cela que jamais Okeghem ne fit précéder son nom de la particule *Van*. Le document le plus intéressant sur ce sujet, a été retrouvé par Fétis et cité par lui dans les *Recherches sur la musique des Rois de France et de quelques princes depuis Philippe-le-Bel jusqu'à la fin du règne de Louis XIV* (1); il nous donne une première date certaine. Ce document est placé sous la rubrique : *Comptes des officiers de Charles VII qui ont eu des robes et des chaperons faits de drap noir pour les obsèques et les funérailles du corps du feu roi l'an 1461*. A l'article *chapelle* nous lisons ce qui suit : les XVI chapelains de la chapelle dudit seigneur ont eu dix-huit robes longues et autant de chaperons, les quatre premiers à trois escus l'aulne, les autres à deux escus l'aulne » Johannès Ockeghem est en tête de

(1) *Revue Musicale*, tome XII, p. 234.

cette liste. Il appert donc qu'en 1461 il était premier chapelain de Charles VII. Or on arrivait rarement à ce poste honorable avant de longues études et un stage d'une dizaine d'années, c'est-à-dire avant la trentaine. On peut donc admettre avec Fétis que Jean Ockeghem dut voir le jour vers l'an 1430.

M. de Burbure a découvert dans les comptes des chapelains de la collégiale d'Anvers un renseignement qui de prime abord semblerait renverser cette hypothèse. Un des plus anciens chantres de la cathédrale d'Anvers était en 1444, un nommé Ogeghem, dont le nom est encore orthographié Okeghem, de Okeghem et quelquefois Ockeghem. Mais qui prouve que c'est bien de Ockeghem dont il s'agit dans cette pièce? d'autant plus qu'une autre date vient avec quelque certitude corroborer la première. Jean Lemaire, poète et historien Flamand, né à Bavay, a écrit à maistre François Le Rouge une longue épître au sujet de son ouvrage sur les *Illustrations de France* de laquelle nous extrayons le passage suivant : « J'ai voulu montrer par espéciaulte comment la langue Gallicane s'est enrichie et exaltée par les œuvres de Monsieur le Trésorier du boys de Vincennes, maistre Guillaume Cretin, tout comme aussi la musique fut ennoblie par Monsieur le Trésorier de Saint-Martin de Tours

Okeghem mon voisin et de notre même nation ». Cette lettre datée de Blois et écrite en 1512 indique assez clairement que Okeghem vivait encore à cette époque. S'il est né en 1430 cela lui donne environ quatre-vingt-deux ans. Si en 1444 il est déjà un des plus anciens chantres de la collégiale d'Anvers, fonction qu'on n'obtenait qu'à la fin de sa carrière il aurait atteint en 1512 une longétivité extraordinaire que le correspondant de François Le Rouge n'eut pas oublié de mentionner. Il faut donc admettre la date de 1430 comme celle de sa naissance (1). La même obscurité environne l'année de sa mort. Kiesewetter le fait mourir en 1513 mais n'indique pas sur quelle raison il base son affirmation.

Ces dates admises nous allons avec M. de Burbure essayer de reconstituer l'existence de notre musicien. Après avoir été admis vers l'âge de huit ans comme enfant de chœur à l'église d'Anvers et fait son éducation à cette célèbre maîtrise, il est probable que Jean

(1) Ces discussions peuvent peut-être sembler oiseuses. Elles ont pourtant une grande importance. Il est nécessaire, pour suivre fructueusement l'évolution musicale de l'Ecole Contrapuntique, de déterminer aussi exactement que possible la chronologie des compositeurs. Nous avons les œuvres, et c'est tout. Il faut donc, pour étudier scrupuleusement cette époque, déterminer l'ordre de ces œuvres. Leur influence en jaillira d'elles-mêmes.

Ockeghem fut autorisé par le chapitre à figurer parmi les chanteurs de la collégiale. Cette hypothèse de M. de Burbure pourrait donner du poids à la présence d'Ockeghem sur les listes de 1444. Mais la place qu'il y occupe fait rejeter cette opinion. Il faut ajouter à cela, comme Fétis l'observe, que son éducation musicale devait être bien incomplète encore. On s'imagine difficilement le travail auquel on devait s'astreindre, à cette époque, pour devenir bon musicien. Le système de notation du XIVe et du XVe siècle, si compliqué que les maîtres eux-mêmes s'y perdaient quelquefois, nécessitait de longues études. Ensuite on travaillait le contrepoint de la notation proportionnelle dont les combinaisons étaient plus ardues les unes que les autres. Il faut admettre qu'en quittant la collégiale d'Anvers Okeghem doué d'un véritable tempérament musical dut chercher un maître. Ce maître fut probablement Binchois. Dufay dut être écarté puisque de 1445 à 1450 il était à la cour de Savoie, tandis qu'à la même époque Binchois, chantre de la chapelle de Philippe le Bon résidait à Bruges avec la cour de ce prince. Binchois fut donc le seul maître d'Okeghem. D'ailleurs en comparant les œuvres des deux compositeurs il est évident que Okeghem procède de Binchois dont il perfectionne encore le science.

Ockeghem termina ses études vers 1449. Il entra alors dans la chapelle de Charles VII où on le retrouve, en 1461, premier chapelain. Les comptes de la maison royale qui pourraient fournir des renseignements à ce sujet n'ont pas été retrouvés. Cela n'a d'ailleurs rien de surprenant. Il suffit de se rappeler cette triste période de notre histoire où, après la bataille de Verneuil (1424) les Anglais étaient à peu près maîtres de la France ; où Charles VII appelé par dérision le *roi de Bourges*, en compagnie d'Agnès Sorel, dame de Beauté, perdait gaîment son royaume, ainsi que le disait le brave La Hire, et laissait brûler Jeanne d'Arc à Rouen. Ce n'est que vers 1453, à la fin de la guerre de Cent Ans que l'ordre revint un peu dans le royaume (1).

A la mort de Charles VII, son fils Louis XI monta sur le trône. Ce prince commença par licencier la chapelle royale. Dans le *compte des gages des officiers de la maison du roy Louis XI* dressé par Jacques Le Camus, commis aux paiements, nous ne retrouvons aucun des noms des chantres à déchant de la chapelle de

---

(1) On possède quelques livres de compte du roi Charles VII ; mais ils ne parlent pas de la chapelle avant le registre de 1461. Jean Okeghem dut suivre la filière dans la maîtrise Royale jusqu'à l'époque où il devint, à l'ancienneté, premier chapelain.

Charles VII. Les comptes dressés en 1466 par Pierre Jobert, receveur général des finances, et ceux qui comprennent les dépenses de la maison royale, du 1er octobre 1480 jusqu'au 30 septembre 1483, ne font aucune mention d'Okeghem. On pourrait en conclure que le chapelain a cessé de faire partie de la maîtrise royale. Pourtant dans la préface du *Liber de natura et proprietate tonorum*, datée du 6 novembre 1476, Tinctoris dédie cet ouvrage à Jean Okeghem, premier chapelain du roi très chrétien des Français, Louis XI. De plus, un curieux document cité dans l'*Histoire des Flandres* de M. Kerryn de Lettenhove (1) et emprunté aux actes du chapitre de Saint-Donat de Bruges apprend que le 15 août 1484, un banquet fut offert par le dit chapitre à Jean Okeghem, premier chapelain du roi de France. Voici le texte latin : « Sex cannæ vini pro subsidis sociorum de musica in cœna facta domino, thesaurario Turonensis, domino Johanni Okeghem, primo capellano regis Franciæ, musico excellentissimo cum suis. » Voici comment s'explique la contradiction apparente de ces documents. Le château de Plessis-les-Tours où résidait Louis XI n'était pas éloigné de la ville

---

(1) Tome V, note page 46.

de Tours où Ockeghem remplissait les fonctions de trésorier de l'église Saint-Martin ; le musicien pouvait donc, les jours de grande solennité, remplir, à Plessis, auprès du roi les devoirs de sa charge de chantre : si Ockeghem n'est pas porté sur la liste des chanteurs, c'est probablement qu'il avait à Plessis un suppléant, car il devait, comme trésorier, résider dans la ville de Tours. Le voyage qu'il fit à Bruges en 1484, avec ses chantres, et pendant lequel lui fut offert le banquet dont il est question plus haut, en est une preuve de plus (1).

Okeghem resta trésorier de Saint-Martin de Tours jusqu'en 1498, bien que Jean Lemaître, dans le passage cité plus haut lui fasse conserver cet emploi jusqu'en 1512. Voici comment le fait peut être expliqué. Dans une des *déplorations* sur la mort d'Ockeghem se trouvent ces vers :

> Par *quarante* ans et plus il a servy
> Sans quelqu'ennuy en sa charge et office ;
> De *trois rois* a tout l'amour desservy
> Qu'aux biens le vis appeler au Convy,
> Mais assouvy estoit d'un bénéfice.

Ayant été nommé trésorier de Saint-Martin

---

(1) Ce voyage coïncide avec les fiançailles de Marguerite d'Autriche et du Dauphin, qui plus tard sous le nom de Charles VIII, mit fin aux longues guerres entre la France et la Flandre.

de Tours en 1461, ce fut seulement au bout de *quarante* ans qu'il abandonna ce poste à cause de son grand âge. Les trois rois qu'il servit furent Charles VII (1422-1461), Louis XI (1461-1483) et Charles VIII (1483-1498). Or, un compte de dépenses de la maison de Louis XII montre qu'en 1499 un chantre et organiste de la chapelle du roi, nommé Erraro, était trésorier de Saint-Martin de Tours aux appointements de 310 livres tournois. Okeghem dut donc se retirer à la mort de Charles VIII en 1498.

Tels sont les principaux évènements qui marquèrent la vie de ce musicien de génie, aussi grand que modeste, dont Glaréan, Hermann Finck, Sebald Heyden, Tinctoris, Gafori, Wilphlingseder, Gregoire Faber font le plus grand éloge. Glaréan affirme que c'est à lui que l'on doit l'invention du Canon musical : « Amat Jodocus (Josquin de Près) ex una voce plures deducere : quod post eum multi æmulati sunt, sed ante eum Joannes Okeghem ea in excercitatione claruerat » (1). C'est en effet avec lui que l'illustre Josquin apprit l'art si délicat du contrepoint et les règles difficiles du Canon dans lequel il excellait. Malheureusement beaucoup de canons du vieux maître flamand, par

(1) Dodecachordon, p. 441.

suite de la mauvaise interprétation ou de l'inattention des copistes sont remplies d'incorrections, même dans les histoires de la musique de Hawkin, Burney et Forkel. Fétis, en cite plusieurs, un entre autres, à trois voix « qui est, dit-il, le plus ancien monument parfaitement régulier de l'art des canons... C'est par lui, ajoute-t-il plus loin, que nous pouvons nous former une opinion fondée du mérite d'Ockeghem comme harmoniste ».

Il est le chef de l'école contrapuntique la plus illustre et la plus importante et son élève le plus fameux, Josquin de Près, sert d'intermédiaire entre l'art de Binchois et celui de Willaert, le créateur du Madrigal, d'où devait sortir l'expression musicale, entre les fécondes écoles contrapuntiques flamandes et les glorieuses écoles monodiques d'Italie.

Les œuvres d'Okeghem méritent une mention spéciale. Beaucoup ont été perdues ou ne sont pas encore parvenues jusqu'à nous : il reste de lui six messes, huit motets et six chansons.

I. MESSES. 1° *Ad omnem tonum*, dans le Liber quindecim missarum a prœtantissimis compositorum (1). 2° *Gaudeamus* (2). 3° Messe

---

(1) Norimbergae apud Joh. Petreium, 1538, petit in-4° oblong. Recueil excessivement rare.

(2) Manuscrit de la Bibliothèque de Vienne.

à quatre voix intitulée *Pour quelque peine*, sur une vieille chanson française (1). 4° *Ecce Ancilla Domini* (2). 5° *Village* (3). 6° *Missa prolationum* (4).

II. Motets. Les huit motets qui restent de la nombreuse collection d'Okeghem ont été composés à trois et quatre voix sur des motifs de chansons populaires. Ils se trouvent dans le fameux recueil que Petrucci imprima à Venise de 1501 à 1503 et intitulé *Harmonice Musices Odhecaton*. Le nom du musicien est orthographié Okenghem. Mentionnons ici le superbe motet à 36 voix dont ont parlé Glaréan et le poète Cretin, et qui a disparu.

III. Chansons. Voici les titres des sept chansons d'Ockeghem : 1° *Ma bouche rit* ; 2° *Les desleaulx ont la raison ;* 3° *L'autre d'antan, l'aultr'ier ;* 4° *Fort seulement l'attente que je meure ;* 5° *Quand de vous seul je perds la vue* ; 6° *D'un autre amer mon cœur*; 7° *Presque transi ;*

---

(1) Manuscrit numéro 5557, Biblioth Royale de Bruxelles, provenant de la chapelle des ducs de Bourgogne.

(2) Même manuscrit.

(3) Livre de Messes de l'Eglise Collégiale de Saint-Donat-de-Bruges. (Cette messe est incomplète : la partie qui en reste a été transcrite en 1475 par le ténor et copiste Martin Collins. On a retrouvé le compte des frais payés à ce copiste.

(4) Citée par Sebald Heyden dans son *de Arte Canendi ;* un fragment en forme de canon se trouve dans les *Præcept musicæ praticæ* de Zanzer d'Inspruch, publiés en 1544.

elles se trouvent dans le manuscrit de la Bibliothèque de Dijon sur lequel M. Stephen Morelot a publié une excellente notice. Ce manuscrit de la fin du XVe siècle provient de la chapelle des ducs de Bourgogne.

Ces quelques œuvres de l'immortel génie qui illustra les Flandres proclament hautement la valeur du musicien, sa grande science de l'écriture vocale et de l'harmonie qui, pareille au perce-pierre, passent à travers les rochers, traverse la lourde chape que la scholastique du moyen âge faisait peser sur l'art.

Okeghem peut être considéré comme le père du style par imitation. C'est lui qui le premier eut l'idée de reprendre aux différentes voix le même thème en faisant déchanter alternativement les autres parties. Ayant compris la variété que l'on peut obtenir par le choix des timbres il travaillait le thème populaire qui servait de texte au motet ou à la messe qu'il écrivait et le faisait passer successivement dans les voix, à différentes hauteurs avec des altérations ou des transformations. Ce fut la première phase de « l'imitation ». Selon quelle était *continue* ou *périodique* elle devint le canon puis la fugue.

Le canon, plus brutal, répétait à satiété le même motif en le faisant entrer successivement dans les différentes voix. Confié à deux voix,

il vit peu à peu les autres s'y introduire, augmentant ainsi la difficulté. On le construisit de toutes les manières. L'école Contrapuntique, qui voyait un prétexte d'exercer sa science le diversifia de mille façons. Josquin de Près en recula les limites. Le canon — ainsi nommé à cause des règles (canoni) que l'on inscrivait au commencement pour indiquer la manière de le chanter — devint *perpétuel* ou *obligé*, *circulaire*, *ouvert*, *fermé*, *énigmatique*. Le vieux ferment de la scholastique médiévale pouvait encore lever, dans un dernier effort; les maîtres de cette dernière période prirent goût au canon ; ils s'adressaient des énigmes musicales à déchiffrer, d'une difficulté prodigieuse et dans des conditions bizarres. Le genre devint si en vogue qu'il s'introduisit dans la musique d'église. Les esprits timorés s'en alarmèrent ; ils n'avaient pas absolument tort, car le sentiment artistique souffrait certainement de toutes ces fantaisies. Mais l'effort ne fut pas perdu ; le canon, en se perfectionnant et s'anoblissant devint la fugue qui naquit de la déformation du sujet devenu contre sujet, idée que le canon portait déjà en germe. La fugue régulière ne se produit réellement qu'à la fin du XVI[e] siècle. Mais il restera toujours à l'honneur d'Okeghem, de l'avoir pressenti. Le véritable contrepoint dont la dignité convenait si bien à la musique reli-

gieuse, prière humaine par des voix humaines exprimées, a donc pris naissance au xve siècle.

Par une suite logique de l'évolution musicale, à l'attraction de sons succédait l'attraction des thèmes. Le contrepoint du déchant avait préparé le contrechant, qu'opposaient à une voix d'autres voix plus expertes, en un ensemble harmonieux. Les débuts en sont parfois hésitants, parfois un peu gauches ; il y a encore des duretés, des maladresses.

Elles disparaîtront peu à peu pour acquérir la plus exquise pureté, l'angélique douceur palestrinienne : la plante germée dans la Flandre au sol fertile et transportée au-delà des Alpes, fleurira seulement alors sous la vivifiante caresse du soleil d'Italie ; ses formes affinées deviendront plus souples, ses nuances plus délicates ; puis la sève mélodique surchauffée s'épanouira en une fleur monstrueuse, qui grandira aux dépens de sa tige harmonique jusqu'au moment où la tige se rompra sous le poids de la fleur démesurée.

Moins illustre qu'Okeghem, Jacques Obrecht fut un musicien de grande valeur. Son étonnante fécondité n'a pas empêché de le considérer comme le plus habile contrapuntiste du xve siècle (1). Son tempérament maladif eut

(1) Consulter Glaréan et Aaron.

une grande influence sur sa nervosité. Souvent accablé par la souffrance qui l'étendait, durant de longs mois sur un lit de douleur, il faisait preuve dans les moments de répit que lui laissait la maladie, d'une activité dévorante et d'une facilité prodigieuse. Son œuvre est considérable. Premier chapelain d'Anvers il fit copier de nouveaux livres de déchant pour les offices du grand chœur, et corriger les fautes qui se trouvaient dans les anciens recueils. Ayant sous sa direction soixante-sept chanteurs, sans compter les enfants de chœur, et les faisant travailler avec acharnement, il trouvait encore le moyen, malgré ses fatigues de composer beaucoup et d'écrire de nombreuses messes. Une seule nuit lui suffisait pour composer une messe et cette messe était digne de l'admiration des plus savants musiciens de son époque : C'est Glaréan qui le raconte (1).

Ses messes se trouvent dans les recueils imprimés en 1503 et en 1508 par Petrucci de Fossombrone, dans l'édition de Nuremberg publiée en 1539 dont les rares exemplaires appartiennent aux bibliothèques de Berlin, de Munich,

---

(1) Hanc prœterea fama est tanta ingenii celeritate ac inventionis copia viguisse, est per unam noctem, egregiam et quœ doctis admirationi esset, missam componere (*Dodecachordon*).

de Bologne et de Londres. Il en existe dans les collections de messes de divers auteurs des mêmes éditeurs. Ces œuvres musicales sont fort remarquables. Les mouvements des voix indiquent déjà de grands progrès, l'harmonie est d'une adresse étonnante. Le style en imitation s'affirme, les phrases s'entrecroisent, se reproduisent à intervalles rapprochés, passant avec aisance d'une voix dans une autre, se fuyant, se cherchant, se rejoignant après des méandres capricieux. C'est un diamant splendide dont les nombreuses facettes réfléchissent le même rayon et en multiplient les reflets en un ensemble intensément lumineux. Les voix jonglent avec le thème, et magiciennes, — illusionnistes, le transforment, lui donnent mille aspects divers. L'or des harmonies se trame dans la soie chatoyante des mélodies ; c'est un éblouissement, un ensorcellement des sens, un étonnement de l'esprit devant tant d'art et tant d'adresse. La statue d'argile est pétrie, elle est merveilleuse de forme et d'une beauté resplendissante, mais elle reste froide et immobile. C'est à la Renaissance, au XVIe siècle, qu'il était réservé, comme à Prométhée de dérober le feu du ciel qui l'animerait d'une vie immortelle.

L'art d'Ockeghem et d'Obrecht conserve encore le cachet de son origine. Il n'a pas oublié

qu'il s'est formé de la superposition de la cantilène liturgique et de la mélodie populaire. Au point de vue musical pur, on s'est aperçu que les mélodies ne se superposaient pas toujours agréablement pour l'oreille ; alors on en a rejeté une pour en composer *(componere)* une autre plus adéquate à la première, et la *placer avec* le thème que l'on avait choisi. Le principe de la polyphonie qui faisait entendre simultanément plusieurs mélodies s'est pourtant conservé encore. Dans la plupart des messes de Obrecht les différentes voix ne suivent pas le même texte.

L'observation a été déjà faite à propos du motet de Dufay qui fut chanté au moment de la mort de l'illustre compositeur. Longtemps encore ce principe règnera en maitre, puis lentement il s'atténuera. On comprendra d'abord que les paroles profanes ne sont pas à leur place au milieu du texte liturgique ; mais on en gardera la mélodie sur laquelle on fera entrer les mots latins des oraisons. Longtemps encore les compositeurs ne feront pas autre chose que de travailler sur les thèmes connus, ne croyant pas de leur dignité d'inventer autre chose que les développements, et laissant le soin de *trouver* le thème aux *trouveurs* ou trouvères. L'art musical se réduira de lui-même à une obéissance passive, soumise aux caprices de la

mélodie principale. Mais aussi lorsqu'il lui arrivera de prendre à son tour le sceptre et de trouver lui-même les mélodies qu'il devra ainsi contrapunter, il saura d'autant mieux commander qu'il aura appris longtemps à obéir. Depuis le xve siècle les voix se sont assouplies par la savante gymnastique du déchant. Le moyen âge en niant l'individualité, en l'assujettissant à la masse, a préparé l'ensemble polyphonique vocal. La facture instrumentale restée dans l'enfance, ne fournit pas aux compositeurs des sonorités qui peuvent se fondre harmonieusement. La fabrication des violes est trop inégale pour permettre de traiter harmoniquement la famille des instruments à archet. Une seule source sonore — l'ensemble des différentes voix humaines — est susceptible, par son homogénéité, de fournir sur une échelle d'un peu plus de trois octaves, une étendue assez grande pour que le thème se développe. Tout l'effort du compositeur se tendra donc vers l'ensemble des voix humaines. A la fois chanteurs et compositeurs, les musiciens de l'Ecole contrapuntique Flamande, rompus à la pratique comme à la théorie de leur art, ne tarderont pas à pousser l'écriture vocale à une grande perfection. C'est ce que nous observons dans les œuvres d'Ockeghem et peut-être plus encore dans celles d'Obrecht

qui, à ce point de vue, sont absolument remarquables.

Jacques Obrecht (dont nous trouvons le nom ainsi orthographié Obrech, Hobercht et même latinisé Oberti, Hobert) naquit à Utrecht vers l'an 1430. Comme pour tous les grands artistes de son époque on est obligé de recourir aux archives du duché de Bourgogne et aux savantes recherches de M. de Burbure qui avec les indications données par Glaréan et Aaron permettent d'esquisser les phases les plus importantes de sa vie.

Rien ne laisse supposer qu'Obrecht ait été élève de Binchois ou de Dufay. Né à Utrecht, il devient maître de chapelle à la cathédrale de cette ville qu'il ne dut probablement jamais quitter avant l'époque de son voyage en Italie où Aaron le rencontre à Florence en même temps que Josquin de Près, Isaac et Agricola. Mais l'art contrapuntique avait déjà fait de grands progrès dans les Flandres depuis Dufay et Binchois. L'émulation des Ghildes musicales avait aidé à son perfectionnement, et les maîtrises des collégiales Flamandes étaient des écoles de premier ordre où se formaient de fortes générations musicales.

C'est probablement au retour de son séjour en Italie que Obrecht fut nommé maître de chapelle à l'Eglise Notre-Dame d'Anvers. C'était

en 1491. Jacques Barbireau venait de mourir et le chapitre de N.-D. s'occupait de lui trouver un remplacement. Treize compétiteurs étaient sur les rangs : il fut décidé qu'on les mettrait à l'épreuve chacun leur tour : ce fut Obrecht qui l'emporta, et en 1492 il fut installé dans cet emploi, auquel il adjoignit bientôt celui de maître de chant de la chapelle de la Vierge.

En 1494 il obtint la *chapelanie* dite *la première à l'autel de saint Josse*. Mais par suite de différentes absences occasionnées par des voyages et surtout par des maladies, on dut lui donner pour intérim Michel Berruyer (1), dont on ne connaît aucune œuvre, puis Gaspard et enfin Jean Raës qui lui succéda à sa mort.

Sa réputation était considérable : de toute part les plus illustres artistes venaient le visiter et le consulter. Les documents retrouvés par M. de Burbure indiquent parmi ses relations Henri Bredeniers, enfant de chœur de la chapelle de la Vierge à la cathédrale d'Anvers, et organiste de cette collégiale de 1493 à 1501 ; maître Jean van Doorne, autre organiste de grand talent, Antoine van den Wingaert son élève ; Jacotin contrapuntiste célèbre d'Anvers :

---

(1) Peut-être le Bruger dont parle Rabelais. On trouve aussi son nom orthographié Broier.

Maître Michel Berruyer qui le remplaça souvent dans ses fonctions, Régis un des plus célèbres élèves de Binchois dont nous avons déjà parlé, Maître Jean de Bukèle, le célèbre facteur d'orgue Anversois, le chapelain Jean de Nève, Corneille de Hulst, Rogier, Pierre Montreuil dit d'Amiens, chanteur de la Collégiale d'Anvers ; d'autres moins connus comme Jean de Guyse, Antoine Raveston, le chanoine Ch. Coutereau, musicien savant et intelligent protecteur des arts, Jacques le Liègois, excellent chanteur, enfin le chapelain Michel de Bock.

Outre ces notoriétés qui avaient avec lui de fréquents rapports, divers musiciens étrangers étudièrent avec lui l'art difficile de la notation proportionnelle.

En 1493 les chanteurs de la collégiale de Bois-le-Duc vinrent le consulter. Puis ce furent, la même année, un compositeur français dont le nom ne nous a pas été conservé, et en 1495 Cristofano Borbone, de la famille du marquis de Peralta, évêque de Cortoue et maître de chapelle du pape qui se rendirent à Anvers dans le seul but de le voir. Les registres de la chapelle témoignent des frais et des banquets qui accompagnaient toutes ces visites.

Aucune date ne fixe exactement l'époque de la mort de Jacques Obrecht. Dans un document comprenant le chapitre des recettes du compte

des chapelains, nous trouvons cette phrase : « Nous, les anciens des chapelains ont reçu la moitié des droits d'intallation de Gerard Gysels, familier du chanoine maître Liévin Nelis, mis en possession de la première chapellerie de l'autel saint Josse vacante par le décès de Jacques Obrecht ». Ce compte a été clos le 23 juin 1507 ; or, il est probable que c'est à cette date qu'il faut fixer la mort du célèbre musicien, car un bénéfice ne restait jamais longtemps sans titulaire.

Okeghem et Obrecht ont laissé des élèves qui continueront leurs traditions. On les retrouvera dans le chapitre suivant.

CHAPITRE III

LES ÉCOLES D'OKEGHEM ET D'OBRECHT

La période d'efflorescence de l'art contrapuntique s'affirme. Dans les écoles d'Okeghem et d'Obrecht le progrès s'accentue encore pour aboutir à Josquin de Près qui est le point culminant de cette période. Jamais jusqu'à cette époque la polyphonie n'avait atteint une pareille perfection. « Les différentes voix, uniquement destinées à faire entendre à l'oreille l'accord harmonieux fondamental avec la note de la mélodie, recevaient enfin elles-mêmes un développement progressif plein de liberté et d'expression ; à l'aide de ce qu'on appelle l'art du contrepoint, chacune des voix, soumises à la mélodie proprement dite qu'on appelait *canto firmo* put se mouvoir avec une expression indépendante et cela engendra dans les œuvres des maîtres les plus consacrés, un chant d'église dont l'exécution produisait sur l'âme un effet si merveilleux, si profond, que nul autre ne saurait lui être comparable. (1) »

---

(1) Richard Wagner. *Lettre sur la musique,* Paris, 1860.

Richard Wagner n'exagère pas, bien qu'au premier abord le mot *expression* semble avoir dépassé sa pensée. Ce n'est peut-être pas encore l'*expression* telle que nous la concevons de par notre éducation du XXe siècle, avec toutes ses finesses et toutes ses nuances délicates. On s'aperçoit qu'un sentiment nouveau pénètre dans la musique et cherche à galvaniser ses formes glacées. C'est un léger frisson, encore à fleur de peau, un imperceptible frémissement des muscles ; la rigidité de la ligne se détend et s'assouplit. Avec Pierre de la Rue, Brumel et Josquin, ce souffle expressif passe dans les mélodies conjointes. On sent que quelque chose se prépare, quelque chose de vague, d'indéfini, d'inconnu.

I. — L'ÉCOLE DE OKEGHEM

Un maître aussi savant que Okeghem devait laisser après lui une excellente école. Le nom de ses élèves se trouve dans une des nombreuses *déplorations* écrites à l'occasion de sa mort. Voici les principaux :

Agricola, Verbonnet, Prioris,
Josquin de Près, Gaspard, Brumel, Compère.

De tous ces musiciens, le plus illustre est Josquin de Près qui couronne la seconde école contrapuntique. Son importance dans l'histoire

ainsi que sa valeur lui réservent une place spéciale. Mais les autres pour leur talent ne méritent pas d'être oubliés.

Il reste sur Alexandre Agricola une pièce curieuse intitulée *Epitaphium Alexandri Agricolæ, Symphonistæ Regis Castillæ Philippi*. C'est en quelque sorte un dialogue entre la Musique en pleurs et une Voix qui l'interroge sur la cause de ses larmes. La Musique répond : celui qu'à juste titre elle appelle l'objet de ses soucis les plus chers et de sa gloire la plus pure, est mort et de là vient sa profonde douleur. Cette pièce est intéressante à consulter, car elle fournit quelques détails sur la biographie du musicien.

VOX

Musica, quid defles ?

MUSICA

Periit mea cura decusque.

VOX

Est ne Alexander ?

MUSICA

Is meus Agricola.

VOX

Dic, age, quaris erat ?

MUSICA

Clarus vocum manuumque :

VOX

Quis locus hunc rapuit?

MUSICA

Valdoletanus ager.

VOX

Quis Belgam hunc traxit?

MUSICA

Magnus Rex ipse Philippus

VOX

Quo morbo interiit?

MUSICA

Febre furente obiit.

VOX

Ætas quæ fuerat?

MUSICA

Jam sexagesimus annus

VOX

Sol ubi tunc stabat?

MUSICA

Virginio in capite.

On peut conclure par les réponses de la Musique que Agricola était aussi bon musicien que chantre et instrumentiste distingué, que ses compositions étaient fort célèbres, qu'il fut conduit hors de Belgique par le grand roi Phi-

lippe le Beau de Castille, qu'il séjourna à Valladolid, enfin qu'il mourut d'une attaque de fièvre à l'âge de soixante ans, lorsque le soleil se trouvait sous le signe de la Vierge, c'est-à-dire au mois de juin. Malheureusement tout cela ne donne aucune date précise, et il faut se résoudre à compulser les livres de comptes des princes pour déterminer, par les renseignements fort vagues qu'ils donnent, l'époque approximative de la naissance et de la mort du musicien.

Fétis, en fouillant les archives du royaume de Belgique, a trouvé dans un volume intitulé : *Maison des souverains et des gouverneurs généraux* (1) une pièce signée du 1er juin 1500, dans laquelle il est dit que : « Monseigneur l'Archiduc a retenu Alexandre Agricola, chapelain et chantre de sa chapelle, oultre le nombre icy dèclaré, pour servir d'ores en avant dudit estat, aux gaiges XIJ, s. par jour. Faict à Bruxelles, le VI jour d'Aout l'an mil Ve ». Ce document est une annotation en marge de l'ordonnance de Philippe le Beau ; elle a donc été ajoutée au texte deux mois après, probablement à cause de services exceptionnels. « Au même volume (2) dit encore Fétis, on voit par les extraits des comptes du premier voyage en Espagne de

(1) Tome I, folio 108.
(2) Tome I, folio 179 v°.

Philippe le Beau, que le chantre Agricola reçut une gratification, et l'on a ainsi la preuve qu'il suivit dans ce voyage le prince qui avait avec lui toute sa grande chapelle. La mention de cette gratification est ainsi faite : *et Alexandre Agricola pour don i i i j XVJ livres* ». Le dernier compte dans lequel se trouve le nom du compositeur est daté de 1505. Il y a donc tout lieu de croire, qu'à la mort de Philippe le Beau, Agricola entra dans la chapelle de Ferdinand d'Aragon, régent du royaume, puis dans celle de Charles-Quint et qu'il se fixa en Espagne, à Vallidolid, où se trouvait la cour impériale. C'est à Vallidolid qu'il mourut, peut-être à l'époque de la naissance de Philippe II, dans le courant de l'année 1527.

Cette date admise, puisqu'Alex. Agricola vécut soixante ans, cela fixerait l'année de sa naissance en 1467. La chose est très vraisemblable : un des premiers recueils de Petrucci paru à Venise en 1502, renferme deux motets d'Agricola à trois voix. Il fallait que sa renommée fut déjà bien grande pour que le célèbre imprimeur ait placé ses motets à côté des œuvres d'Arnold de Bruck, Brumel, Loyset, Compère, Obrecht, Okeghem, Josquin de Près, Stolzer, etc. En adoptant les dates fixées plus haut Agricola aurait eu trente-cinq ans en 1502, et cela donne un certain poids à la supposition.

Il existe un volume de cinq *Messes* d'Agricola imprimé en 1520. Ses motets et ses chansons se trouvent en grand nombre dans les volumes édités par le grand éditeur Vénitien. Il doit y avoir un certain nombre de ses compositions manuscrites dans les archives des églises et les bibliothèques espagnoles. Sebald Heyden (1) dit, dans son de *Arte canendi*, publié en 1547, que les compositions d'Agricola peuvent être considérées comme des modèles de style.

De Verbonnet on ne connaît que le nom, cité dans la déploration de Crespel, et une composition qui se trouve dans un recueil excessivement rare, publié en 1540. Ce recueil a pour titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum vario idiomatæ vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum, a sex usque ad duas voces, Augustæ Vindelicorum Melchior Kriesstein* (2) *excudebat ; 540* (petit in-8° Obl.). Dans cette seule œuvre qui reste de Verbonnet on reconnaît le brillant élève d'Ockeghem par l'application des théories du maître célèbre.

Un certain nombre des compositions de Prioris est parvenu jusqu'à nous. Ce sont d'abord deux canons extrêmement bien faits qui se trouvent dans la curieuse collection qui a pour

(1) Né à Nuremberg en 1498.
(2) Kriesstein était un excellent imprimeur d'Augsbourg.

titre : *Bicinia gallica, latina, et germanica et quædam fugæ. Tomi duo : Vitebergæ apud Georgrum Rhaw* (1), *1545* (petit in-folio obl.). Le premier morceau intitulé " fugue à six voix " est en réalité un triple canon à deux parties sur les paroles : *Da pacem Domine* ; le second un quadruple canon à deux parties et porte, dans le recueil le titre : *Ave Maria, octo vocum.*

Ces deux pièces sont très remarquables. Un superbe *Magnificat* de Prioris à quatre voix se trouve dans un manuscrit du XVIe siècle de la Bibliothèque de Berlin ; Baini dans la *Vie de Palestrina* dit que les manuscrits de la chapelle Pontificale renferment plusieurs messes de Prioris.

Et c'est tout : aucun détail ne nous est parvenu sur la vie de cet artiste modeste, comme sur beaucoup de ses confrères qui chantaient les louanges de Dieu, vivaient à l'ombre des basiliques et s'endormaient dans la paix du Seigneur.

Gaspard Van Veerbeke, plus connu sous son prénom de Gaspard, naquit à Audenarde, en Flandre, vers 1440. Grâce aux travaux de M.

---

(1) Georges Rhaw était célèbre aussi comme écrivain didactique et comme chanteur, que comme imprimeur. Il naquit à Ersfeld en Franconie en 1488 et mourut à Wittemberg le 6 août 1548.

Vanderstraet il est permis de reconstituer approximativement certains détails biographiques concernant cet artiste. Gaspard fut au service de Jean-Galéas-Marie Sforze qui mourut empoisonné par son oncle Ludovic Sforze en 1489. Ses serviteurs furent chassés par l'usurpateur et Gaspard revint à Audenarde, ainsi que le témoigne une pièce datée du 14 novembre 1490. Ce fut Gafori qui lui succéda auprès de Ludovic de More. L'Ecole d'Okeghem s'est répandue à travers l'Europe. Nous avons vu qu'Agricola séjourna en Espagne, Gaspard habite l'Italie ; tous deux apportent aux régions du midi la bonne semence des principes musicaux de leur maître et préparent ainsi la voix aux Salinas, aux Goès, aux Morales, aux Vittoria, fondateurs de l'Ecole Espagnole, aux Palestrina, aux Cyprien de Rore disciples de Willaert, de Mouton et de Goudimel les grands maîtres flamands, fondateurs des Ecoles Vénitienne, Napolitaine et Romaine.

Octaviano Petrucci a fait paraître en 1509 un recueil de cinq *Messes* de Gaspard. Déjà, en 1502, le célèbre « Recueil des Motets » en contenait quelques-uns de ce maître. On n'a, du reste qu'à parcourir les volumes du grand imprimeur vénitien pour se rendre compte de l'abondance des idées et de la science musicale de Gaspard.

Brumel fut très célèbre en Italie où il passa presque toute son existence, d'abord à la cour du duc de Sora, Sigismond Cantelme, puis de 1505 à sa mort, à la cour du duc de Ferrare. Glaréan le met au nombre des plus habiles compositeurs de son temps. La tradition malheureusement n'a conservé que fort peu de détails sur l'existence d'Antoine Brumel. Sa plus belle histoire se trouve donc dans les recueils de Petrucci dont la nomenclature serait longue et fastidieuse. Un des recueils les plus précieux (1) et des moins connus, celui de l'éditeur André de Antiquis, le premier imprimeur de musique dont les presses fonctionnèrent à Rome, contient un certain nombre de messes de Brumel.

Voici qui donnera la mesure de la merveilleuse science harmonieuse de Brumel. Grégoire Faber, au chapitre 17 du *Musices practicæ Erotematum*, rapporte un très curieux motet de ce musicien. Le morceau est écrit à huit voix, chaque voix se déroule dans un ton différent et l'ensemble produit une excellente harmonie. Cela s'explique assez facilement : car chaque mode ou ton n'est qu'une échelle construite sur les différents degrés d'une même gamme, en

(1) Un exemplaire se trouve à la Bibliothèque Mazarine.

conservant, dans leur intégrité, les notes de la gamme initiale. Le fait pourtant est intéressant à noter. Par son génie Brumel semble avoir pressenti la modulation ; de par les défenses scholastiques il n'avait pas le droit de sortir des modes et chacune des voix reste enfermée dans celui qui lui avait été attribué. Mais l'ensemble agrandit le domaine musical, indique un chemin nouveau que l'art polyphonique n'osait pas suivre encore. Plus tard Monteverde, au lieu de se cantonner dans un seul et unique mode, passera pour varier l'expression, d'un mode dans un autre et par le fait, la modulation sera définitivement trouvée. Le motet de Brumel semble être le point de départ de l'évolution nouvelle. En outre : la facture et la liberté des voix dans les imitations serrées, ainsi que le dit Fétis, constituent un chef-d'œuvre de forme qui ne semble pas appartenir au temps ou vécut l'auteur. Sa science d'écriture vocale était fort étonnante. Il existe de lui une messe à douze voix dont la bibliothèque de Munich possède le manuscrit (1).

Loyset Compère, que l'abbé Baini appelle on ne sait trop pourquoi *le Normant*, naquit vers

(1) Une copie existe à la bibliothèque du Conservatoire.

1460. Claude Héméré (1) et Coliette (2) lui assignent comme lieu de naissance la ville de Saint-Quentin où il fut enfant de chœur. Né dans le duché de Bourgogne, il appartient à l'Ecole flamande et par son origine et par son maître Okeghem. Il signa quelquefois de son prénom Loyset certaines de ses compositions et cela le fit confondre avec Loyset Piéton, né à Bernay à la fin du xv[e] siècle. De là vient peut-être l'erreur de Baini. M. Ch. Gomart, dans sa Notice Historique sur la *Maîtrise de Saint-Quentin* a publié un extrait d'un vieux manuscrit de Quentin Delafons dans lequel il est dit que Loyset Compère avait obtenu un canonicat à la cathédrale de cette ville. En outre M. Ch. Gomart donne les détails suivants :

« Assez proche de la porte du vestiaire, on rencontre la sépulture de M. Compère (Louis), chanoine et chancelier de cette église, avec ces vers, à l'entour d'une grande pierre noire, qui nous apprennent qu'il est mort le 16 avril 1518.

Hoc legitur saxo Ludovicus Compater, unus
Musarum splendor, dulcisonumque decus ;
Mille annis jugas quadragentos ter quoque annos
Sextanto Augusti legis hac, subsiste parumper
Pro quamcumque potes manibus opem.

---

(1) *Tabell, chronol. decan, Sancti Quentini,* page 262.

(2) *Mémoires pour servir à l'Histoire du Vermandois.* Tome III.

« A peu de distance de cette sépulture, on trouve encore contre le gros pilier de la chapelle Notre-Dame de Lorette cette inscription gravée sur une lame de cuivre

Epithaphium Ludovici Compatris quondam Cujus ecclesiæ celebris canonici, cantorisve eximii.

Clauditur obscuro Ludovici Compatris antro
Rodenda a propiis hic caro verminibus.
Musas dum vixit nobis confrater amænas
Excoluit : Manes sint ubi via docet.
Carmina quæ tumulo sunt circumscripta legenti
Annus quo periit proditus atque dies.
(l'an 1518 en Août, le 16 jour)

« Et icy sont deux mains jointes ensemble avec ces mots *comme à Compère* ».

Chanoine et chantre de la cathédrale de Saint-Quentin, c'est tout ce que cette épitaphe nous apprend de la biographie de Compère, qui mourut probablement vers la cinquantième année, car les élèves d'Ockeghem sont nés pour la plupart entre 1460 et 1470. Il fit pendant les loisirs de son canonicat de fort belle musique, puisque le belge Jean Lemaire dit de lui, en 1512 :

Les termes doux de Lyset Compère
Font mélodie aux cieux même confine.

En effet on trouve dans les recueils de Petrucci des chansons, des messes et des motets très remarquables comme inspiration et comme

écriture. Les manuscrits de la chapelle Pontificale en contiennent d'autres fort intéressants, en particulier un motet à cinq voix composé sur des paroles différentes, les unes tirées de la liturgie, les autres faisant allusion aux querelles du pape Jules II et du roi de France, Louis XII. Deux autres pièces qui portent le nom de Compère et appelées *Frottole*, d'origine absolument italienne, sembleraient indiquer que le musicien avait habité Venise et y avait apporté peut-être, les bonnes traditions musicales d'Okeghem.

Pierchon, cité dans la *Déploration* d'Okeghem et dont le véritable nom était Pierre de la Rue, est appelé aussi Petrus Platensis par Glarean, Pierson, Pierzon et même Perisone par les Italiens. Fétis le fait naître en Picardie sans expliquer sur quel texte il s'appuie. On sait, par les archives du royaume de Belgique, qu'il fut au service de Marie de Bourgogne en 1492, chantre et chapelain de Philippe le Beau en 1496 et qu'il touchait la solde de *douze sols* par jour. Il obtint en 1501 une prébende à Courtray et en 1510 probablement un canonicat, car à cette époque il résigna sa prébende de Courtray.

Pierre de la Rue fut très en faveur auprès de Marguerite d'Autriche, sœur de Philippe le Beau, et régente des Pays-Bas. Par les soins de cette princesse, les œuvres de Pierre de la Rue

ont été copiées dans de luxueux manuscrits, actuellement à la Bibliothèque de Bruxelles. L'admirable écrin de vélin était digne des trésors qu'il renfermait. « Pierre de la Rue, dit M. Riemann, n'a peut-être pas d'égal dans l'art du contrepoint et imitation poussé dans ses plus extrêmes limites, mais ses œuvres ne sont pas pour cela dénuées de tout sentiment et de toute grandeur ». Un des plus admirables monuments du génie de Pierre de la Rue est la superbe messe *Ave Maria*, publiée en 1516, par Andreas Antiquus de Mondona, dans son célèbre *Liber Quindecim missarum electarum quæ per excellentissimis musicis compositæ fuerunt*. M. Henri Expert a mis en partition deux des messes de ce recueil dans sa belle collection des Maîtres musiciens de la Renaissance française, la première est la messe *de Beata Virgina* de Brumel, la seconde la messe *Ave Maria*. Il faut lire ces deux œuvres dans la scrupuleuse traduction en notation moderne qu'en a donné M. H. Expert, pour se rendre compte de la floraison de cet art contrapuntique porté à la plus extrême perfection par Okeghem, Obrecht et leurs écoles. Ce n'est pas seulement un régal pour les érudits, c'est aussi un charme exquis pour les vrais musiciens. L'art contrapuntique a assoupli l'harmonie ; les voix ont conquis leur indépendance ; elles se jouent à travers la trame

mélodique, la brodant de mille arabesques, l'enrichissant de tous les ornements, se relayant adroitement pour ne laisser aucun vide dans la solidité de l'ensemble. L'âme musicale a frémi, consciente de ses forces, consciente du lourd vêtement harmonique qui l'empêche de respirer. Mais elle n'ose pas encore, par une pudeur inconcevable, se débarrasser de ce vêtement pesant. La personnalité ne peut pas se dégager de l'art : chacun suit les mêmes formules, en les variant un peu selon son tempérament, mais en les respectant trop pour les modifier. La plus belle manifestation du génie, l'inspiration, est bannie. Les compositeurs se bornent à harmoniser des thèmes imposés. Il semble qu'en cette occurence l'humanité a trouvé d'elle-même le principe pédagogique qui, dans les écoles de musique, fait travailler les élèves sur un chant donné. Plus tard seulement, lorsque le disciple est assez fort pour voler de ses propres ailes, on lui permet de créer lui-même le thème qu'il va traiter et de le modifier selon les besoins de son harmonie. L'art du xve siècle a fini par cette période pédagogique : il a appris le contrepoint en travaillant les thèmes liturgiques et les chants populaires ; avec cette musique pour texte, l'harmonie est restée tonale. Elle a eu des modulations passagères qui servaient à porter

l'imitation à la quarte où à la quinte : elle n'a pas osé se servir des consonnances attractives qu'elle évitait avec une grande dextérité : PARCE QUE CELA ÉTAIT DÉFENDU. La scholastique agonisante étranglait ses libérateurs, les prenait à la gorge, annihilait leur force et expirait avec eux, jusqu'à ce qu'enfin exaspérés de sa résistance et forts des assauts successifs qu'ils lui ont donné, ceux-ci arrivent à en triompher. Ces premières tentatives d'expression musicale, qui sont la gloire de la Renaissance, nous allons les observer dans l'œuvre de Josquin de Près, le plus brillant des élèves d'Okeghem qui, pendant le XVIe siècle, partagea avec Roland de Lassus le sceptre musical, Josquin de Près, dont l'Italie a conservé la mémoire et que les générations futures ne pourront plus oublier. Sous l'égide de son talent, le XVe siècle s'endort et se réveille le XVIe, ce XVIe siècle qui fut une intense révélation d'art. Josquin résume ces deux siècles : il est la gloire de l'un et de l'autre. Avec lui, l'art contrapuntique parait atteindre son apogée ; Josquin meurt en rayonnant sur cette époque de gloire et les derniers reflets de l'astre qui s'éteint environnent encore de leur lumière les jeunes soleils que l'horizon étonné voyait poindre.

Il a une influence capitale sur l'histoire de la troisième école contrapuntique que l'on peut

appeler l'école de Josquin ; il la précède et la domine, il reste à la tête du mouvement artistique, féal chevalier, défenseur loyal de l'Ecole flamande jusqu'au moment où l'Italie vient lui arracher le sceptre d'or et le remplacer par une baguette fleurie, profitant de son intrigante exubérance pour s'attribuer l'honneur de la création d'un art que la Flandre trop modeste, dédaignait de lui disputer.

II. — L'Ecole de Obrecht

Elle est peu considérable : l'illustre maître ne laisse que quatre disciples, qui furent connus à des titres différents : Erasme, Antoine Van Wyngaert, Tzamen et Adam de Luyr.

Erasme naquit à Rotterdam en 1467. Il étudia la musique lorsqu'il était enfant de chœur à la cathédrale d'Anvers, mais reste plus célèbre comme philosophe que comme musicien. Il est même fort possible que l'art divin d'Obrecht fut plus d'une fois tourné en ridicule par ce maitre railleur dont les moqueries n'épargnaient et ne respectaient rien.

D'Antoine van Wyngaert, connu aussi, sous le nom de *de Vinca*, on trouve, dans le *Dodecachordon* de Glaréan deux pièces qui indiquent un savant harmoniste. Cet habile musicien fut chapelain chantre de la cathédrale d'Anvers et mourut en 1499.

Adam de Luyr naquit à Aix-la-Chapelle. Glaréan, qui le rencontra à Cologne, a transcrit de lui une chanson latine à trois parties, très remarquablement écrite pour les voix. C'est la raison qui le font ranger parmi les élèves d'Obrecht.

On peut en dire autant de Tzamen, né aussi à Aix-la-Chapelle, et dont on connaît un seul motet que renferme l'ouvrage de Glaréan cité si souvent (1).

A cette période se rattachent deux noms illustres : celui de Heinrich Isaak et de son élève Louis Senfl. Isaak qu'on a appelé longtemps et à tort Arrigo Tedesco, (Henri l'Allemand) a été revendiqué par l'Allemagne, mais son testament authentique signé UGONIS DE FLANDREA démontre bien son origine flamande. Né vers 1450 Henri Isaak après un court séjour à Ferrare fut nommé à Florence organiste de Laurent de Médicis (1477 à 1489) puis après avoir passé par Rome mourut en 1517 *Musikus* ou *Symphonista regius* de Maximilien I. Par son œuvre il appartient bien à la glorieuse Ecole contrapuntique flamande. Ses cinq *Messes* publiées en 1506 par Petrucci renferment de brillantes qualités de style et d'écriture. Ses autres œuvres,

---

(1) Ce motet est à la page 298.

messes manuscrites (1) qui ont été publiées dans les recueils de Graphæus (2), de Petrejus (3) et de G. Rhaw (4), offrent les mêmes beautés. Ses motets, que l'on trouve presque tous dans les belles collections de l'imprimeur de Venise publiées de 1501 à 1505, dans ceux de Kriesstein (1540) et les diverses authologies allemandes, sont de forme parfaite ainsi que les petits chœurs imprimés dans les *115 guter newer Liedlein* d'Ott (5144) et les *Auszug guter Teutscher Liedlein* de Forster (1539), ces derniers « sont aussi des modèles du genre, dit H. Riemann, et plus d'un pourrait être exécuté de nos jours avec succès. »

Le plus illustre des élèves de Isaak est Louis Senfl, né à Basel-Augst près de Bâle, en 1492 et mort à Munich en 1555. Parmi les compositions qui le placent au premier rang parmi les plus savants contrapuntistes allemands du xvi[e] siècle il faut noter les *Odes d'Horace* à quatre voix publiées en 1534.

L'art contrapuntique flamand a pénétré en Allemagne ; il s'y développera de merveilleuse façon.

---

(1) Bibliothèque de Munich de Vienne et de Bruxelles.
(2) *Missæ XIII* (1539).
(3) *Liber XV Missarum* (1539).
(4) Opus decem Missarum (1541).

CHAPITRE IV

Josquin de Près

I. — *L'homme*

Jean Moulins, dans ses *Remarques sur les Lieux Communs de Mélanchton* (1) rapporte une assez curieuse anecdote : Un chanteur de la Collégiale de Cambrai s'était permis un jour de broder le passage principal d'un motet ; l'auteur qui était présent s'écria irrité : « Qui vous permet d'ajouter ici des ornements ? Quand ils sont nécessaires je sais bien les écrire moi-même ! » Cet homme assez sûr de sa valeur pour reprendre aussi vertement un de ses compagnons de maitrise, était Josquin de Près le plus grand musicien de la deuxième école Contrapuntique et celui dont la réputation, au dire des écrivains et des musicographes de l'époque, eut certainement le plus d'éclat.

Un autre fait démontrera la célébrité de son nom. « Corteggiano de Castiglione, dit Fétis, voulant prouver que les esprits ordinaires ne

---

(1) Collect. T. III, cap. *de Studiis*.

jugent du mérite des ouvrages que sur la réputation de leurs auteurs, rapporte l'anecdote suivante : Un motet, chanté, devant la duchesse d'Urbin, fut écouté avec la plus grande indifférence parce que le nom de l'auteur était inconnu, mais dès que l'on eut appris que le morceau était de Josquin, les marques d'une admiration excessive éclatèrent de toute part.» (1)

Tel est l'homme dont la gloire fut universelle de son vivant. Les pages qui suivent vont essayer de fixer les traits épars, semés au hasard dans les anciennes chroniques, et faire revivre cette grande figure musicale. Pour bien poser ce personnage illustre elles mettront d'abord sous les yeux du lecteur quelques citations tirées des ouvrages des contemporains, et des critiques autorisés qui vinrent dans la suite ; elles ont pour but de montrer l'estime que de tout temps on a témoignée pour le génie et la science musicale d'un des plus glorieux représentants de l'Ecole Contrapuntique flamande.

*
* *

Glaréan, dans son *Dodecachordon* (2) proclame

---

(1) *Biographie des Musiciens.* Josquin de Près.

(2) « Cui viro, si duodecim modis ac vera ratione musica, notitia contigisset ad nativam illam indolem et ingenii quà viguit, acrimoniam : Nihil natura augustius in hàc

la science musicale, les qualités natives, la vivacité d'esprit de Josquin et conclut que parmi les musiciens de son époque Josquin n'a pas d'égal : de même Virgile est supérieur à tous les latins au point de vue de la poésie épique.

Gafori, avant lui, Livre III chapitre XIII de son *Practica Musicæ* (sive Actiones in IV Libris (1) témoigne une grande admiration pour Josquin et dit à peu près dans les mêmes termes que la nature n'a jamais produit d'artistes plus heureusement organisés et possédant une science aussi réelle qu'étendue « Personne ajoute-t-il ne savait mieux que lui exciter par les chants les affections de l'âme », parole remarquable qui fait pressentir le réveil de l'âme musicale au XVIe siècle.

Spartaro (2) l'appelle le premier compositeur de son temps. Adrien Coclius, son élève qui vivait à Nuremberg au XVIe siècle, le qualifie

---

arte, nihil magnificencius produce1e potuisset. Ita in omnia versatile ingenium erat, ite naturæ acumini ac si armatum, ut nihil in hoc negotio ille non potuisset » (P. 362).

« Nemo hoc symphoneta affectus animi in cantu efficacius expressit, nemo felicius orsus est, nemo graciâ ac felicitate eum eo, ex æquo certare potuit, sicut nemo latinorum in carmine epico Marone melius (idem).

(1) Mediolani per Guill. Siguerra 1496-in.

(2) *Tractato di Musica, nel quale si tracta de la perfectione de la Sesquialtèro producte in la musica mensurata.* (Impressa in Vinegia per Mastro Bernardino de Vitali, et die ottaro del Messe di ottobre M. D. X. X. X. I.

de : « Prince des musiciens que le monde glorifie et admire (1). Zarlino, dont le jugement est si précieux pour ce qui concerne ses contemporains écrit dans son célèbre ouvrage *Soplimenti musicali* (2) : « il occupait la première place parmi les musiciens de son époque ». Luther, qui possédait des connaissances très étendues sur les questions poétiques et musicales, disait de Josquin de Près : « Les musiciens font ce qu'ils peuvent des notes : Josquin seul en fait ce qu'il veut. »

Citons encore Lacroix du Maine, qui l'appelle « l'un des premiers et des plus excellents et renommés musiciens de son siècle ». Le poète Ronsard, dans la préface d'un *Recueil de chansons à plusieurs voix* adressé au roi Charles IX s'exprime en ces termes : « Et pour ce, Sire, quand il se manifeste quelqu'excellent ouvrier en cet art (de la musique) vous le devez soigneusement garder comme chose d'autant excellente que rarement elle apparoist, entre lesquels se sont, depuis six ou sept vingt ans élevés Josquin de Près, Hennuyer de Nation, et ses disciples Mouton, Vuillart (Wil-

---

(1) *Princeps musicorum quos mundus suscepit et admiratur.* (Compendium munces descriptum, etc.). Nuremberg. 1552, in-4°.

(2) *Teneva ai suvi tempi nelle musica il primo luogo* (Venise, 1588, in-folio de 330 pages).

laert) Richaford, Janequin, etc. » Aubert le Mire dit en propres termes : « Josquin de Près, excellent musicien fut le premier qui mit de l'ordre dans la composition musicale et l'augmenta de beaucoup de parties » (1).

On trouve cependant quelques notes discordantes dans ce concert d'éloges. Arteaga, jésuite Espagnol qui a publié un curieux ouvrage sur les Révolutions du Théâtre musical italien (2) dit « qu'en écoutant la musique que Josquin a composée sur les sonnets de Petrarque, on croît voir le satyre de l'Aminthe du Tasse essayant de violer de sa main grossière les délicates beautés de Sylvie. » Le vénitien André Majer (3) se montre plus sévère encore : « Incapable d'inventer par eux-mêmes, la moindre mélodie, s'écrîe-t-il en une violente diatribe contre les musiciens de l'Ecole Flamande et Josquin de Près en particulier, ils établirent tous leurs galimatias musicaux sur des intonations de plain chant, *le moins propre*

---

(1) Fuit Josquinus Pratanus musicus excellentissimus qui prîmus fere artem musicam in ordine redegit, multis que eam partibus auxit. *(De Canonic. Collegiis*, chap 16, page 42).

(2) *La Revoluzioni del Theatro Musicale Italiano della sua origine fino al presente* (2 vol. in-8°, Bologne 1783, refondu et augmenté en 1785, Venise, 3 vol., in-octavo.

(3) *Discorso sulla origine progressi e stotto attuale della musica Italiana*. Padoue, 1821 (un vol., in-8° de 173 pages).

de tous à soutenir l'union de plusieurs voix (?!) »
C'est extraordinaire jusqu'où peuvent aller la mauvaise foi et l'ignorance !

Tous les écrivains italiens n'ont pas eu le même absurde parti-pris. L'abbé Baini a rendu justice à l'Ecole flamande et à Josquin de Près. Voici ce qu'il dit dans sa vie de *Palestrina.* « Josquin de Près ou del Prato devint en peu de temps l'idole de l'Europe : On ne goûte plus que Josquin ; nul ouvrage n'est beau s'il n'est de Josquin. Josquin est le seul dont on chante la musique dans les chapelles alors existantes. Josquin seul en Italie, Josquin seul en France, Josquin seul en Allemagne, en Flandre, en Hongrie, en Bohème, en Espagne, rien que Josquin » (1).

Telle est l'opinion des siècles passés sur cet incomparable artiste, sur ce savant compositeur, ce musicien de génie dont les pieuses inspirations, portées par la voix pure des enfants de chœur, soutenues par les accents austères des chantres, se déroulaient en chants mélodieux, sous les arceaux des vieilles basiliques comme dans la nef des chapelles des Papes et des Rois.

*
* *

Sept cités de la Grèce antique se disputèrent

(1) *Memorie storico-critiche della vita et delle Opere di Giovani Pierluigi de Palestrina,* 1828. (Tome II, page 467).

l'honneur d'avoir vu naître Homère. Trois grands pays la France, l'Italie et l'Allemagne se glorifièrent longtemps d'avoir donné le jour à Josquin de Près.

L'Italie s'appuyant sur la façon dont on avait italianisé son nom, Jusquino del Prato, le fit naître en Toscane dans la petite ville de Prato.

Dans son *Histoire de la musique* (1) Forkel écrit que le lieu de naissance de Josquin est inconnu, mais qu'on lui attribue les Pays-Bas comme contrée d'origine. Il en profite pour le mettre, d'après Vitus Ortel de Winsdheim, autre écrivain allemand, au rang des compositeurs germaniques. Senfl et Henri Isaak disent que l'on peut considérer Josquin comme compositeur allemand puisque les Pays-Bas ont fait partie de l'Allemagne (2).

Colliète, auteur d'une *Histoire du Vermandois*, Claude de Héméré qui a dressé les *Tables chronologiques des Doyens de Saint-Quentin*, Mercier, abbé de Saint-Léger, dans ses *Notes manuscrites sur les Bibliothèques françaises*, Le Duchat dans ses *Notes sur Rabelais*, font naître Josquin de Près à Cambrai. D'autres auteurs, Duverdier, La Croix du Maine et Ronsards indiquent le Hai-

---

(1) *Allgemein Geschichte* der Musck (Tome II, p. 550).

(2) Les Pays-Bas à cette époque faisaient partie du duché de Bourgogne.

naut comme son lieu de naissance (1). D'autres encore, le conseiller Kiesewetter principalement, penchent pour la Picardie en s'appuyant sur le texte du manuscrit trouvé dans la bibliothèque de Saint-Gall et contenant des compositions des maîtres du xve et du xvie siècles, parmi lesquelles on remarque un motet précédé de cette mention : *Jodocus Pratensis* (Josquin de Près) *Belga Veromanduus, omnium princeps.*

Au milieu de toutes ces assertions différentes, la lumière se fait difficilement, et il est probable que l'on ignorera toujours le lieu exact où naquit Josquin.

Un grand mystère enveloppe aussi la date de sa naissance. Tinctoris, qui dans son *Traité de contrepoint* composé en 1476 cite les noms des compositeurs de son époque, ne fait aucune allusion à Josquin. La seule date précise que nous pouvons déterminer est celle de 1484, époque vers laquelle on sait que Josquin faisait partie de la chapelle pontificale de Rome (2). On a vu, à propos d'Okeghem combien longues et ardues étaient les études musicales au xve siècle ; il faut en conclure que Josquin ne

---

(1) Dans la citation de Ronsard on remarque le mot Hennuyer qui signifie du Hainaut.

(2) Voir Adami de Bolsena. *Osservazioni*, etc., in-8°, Rome, 1711.

dut pas remplir la fonction de chantre pontifical avant l'âge de vingt-cinq ans, ce qui, à quelques années près, mettrait la date de sa naissance vers 1455. On ne peut lui assigner une place antérieure à cause de l'ouvrage de Tinctoris. D'autre part, on sait que Josquin se rendit célèbre peu de temps après son arrivée à Rome. Ce fut donc après 1477, sans cela Tinctoris n'aurait pas oublié de consigner sur sa liste le nom de Josquin de Près.

L'orthographe même de son nom est restée douteuse. Cela tient à ce que longtemps on ne l'appela que de son prénom Josquin, diminutif de José ou de Joseph, petit nom d'amitié qui, sans aucun doute, lui fut donné pendant qu'il était enfant de chœur. On ne s'accorde pas davantage sur l'orthographe de ce nom : de Jossekin, racine primitive ou diminutive, on a fait Josquin, Jusquin, Jossien, Jodocus, Jodoculus, Jusquino. On trouve ce prénom avec les patronymiques suivants : de Près, Depret, Dupré, Desprès, a Prato, del Prato, a Pratis, Pratensis, Pratanus, Desprez, Du Près, etc. L'orthographe De Près est la plus couramment admise : c'est la raison qui nous la fait adopter.

Josquin fit ses premiers études musicales à la maîtrise de Saint-Quentin. Claude de Hémére nous l'apprend sans fixer malheureusement au-

cune date (1). M. de Coussemaker en conclut que Josquin avait dû naître à Saint-Quentin : « Car, dit-il, on aura peine à croire que les parents de Josquin l'aient envoyé à la maîtrise de Saint-Quentin, quand il y avait une maîtrise à Cambrai où ils demeuraient, à moins de supposer, ce qui n'est guère vraisemblable qu'il n'y eut pas de place vacante à la maîtrise de Cambrai lorsque Josquin s'y présenta ». L'opinion de M. de Coussemaker peut être discutée. Rien ne prouve d'abord que les parents de Josquin fussent domiciliés à Cambrai, et encore eussent-ils leur domicile en cette ville on ne voit pas trop ce qui aurait pu les empêcher d'envoyer leur enfant étudier à Saint-Quentin. Le XV[e] siècle n'était pas aussi casanier que veulent bien le prétendre nos écrivains modernes. On n'a du reste qu'à consulter la vie des artistes de cette époque pour voir que souvent ils allaient travailler dans une école fameuse, ou suivre les conseils de professeurs célèbres, en des villes très éloignées.

Josquin de Près fut élève d'Okeghem ; on le sait par les deux *Déplorations* écrites sur la

---

(1) *Fuit ille cantandi arte clarissimus infantulus, cantor in choro Sancti Quintini, tuum ibidem musicæ profectus postremo, magister symphonia regiæ.* (Tabell. chronolog. Sancti Quintini, page 161).

mort de ce musicien. Avec ce maître remarquable Josquin apprit l'art difficile du contrepoint, acquit la science de conserver les voix dans leur étendue naturelle, d'éviter leurs croisements désagréables, de donner plus de plénitude à leurs dispositions harmoniques. Okeghem, d'après Glarean, avait inventé la forme des *Canons musicaux*. Josquin devint un maître dans ce genre (1) ; il aimait à tirer plusieurs parties d'une phrase mélodique perfectionnant ainsi un genre où il trouve beaucoup d'imitateurs. Mais avant lui Okeghem s'était illustré dans ce genre d'exercice. Rompu à ce travail par un maître aussi célèbre, Josquin acquit cette correction et cette aisance d'écriture qui faisaient l'admiration de Luther.

Mais l'aridité de ces combinaisons de sons, alors fort à la mode, se fleurissait sous son inspiration élevée qu'elle n'entravait pas. Accoutumé de bonne heure à jongler avec toutes les difficultés du contrepoint, à enchainer librement les suites d'accords sans aucune sécheresse, Josquin ne devait pas chercher à en inventer de nouvelles. Il s'est contenté de suivre

---

(1) Amavit Jodocus ex una voce plures deducere : Quod post eum multi æmulati sunt, sed ante eum Joannis Okeghem eo in exercitatione claruerat. (*Dodecachordon* Lib. III, p. 441).

les excellents modèles donnés par Okeghem et ses prédécesseurs tant au point de vue de leur succession que de leur simultanéité, cherchant à leur donner un peu d'émotion. Il a continué, comme eux, à se servir des mêmes tonalités, des dispositions analogues. Plus loin on verra la perfection qu'il y a apportée, la variété immense de ses formes mélodiques, toujours nouvelles, naissant originales, sans aucune gêne, sans aucune contrainte, sous la féconde caresse de son génie. Et cela le distinguera de ceux qui l'ont précédé ; ce sera la marque de son tempérament artistique. Sa muse convaincue, spirituelle et d'un esprit bien français, pourra trouver les accents sublimes de la prière comme la fantaisie piquante du madrigal ou de la chanson. D'un esprit subtil et enjoué il pourra passer avec facilité de la majesté des cathédrales aux mièvreries futiles des salons et des cours. Le premier il *osa* certains changements de tons inouïs jusqu'alors en respectant consciencieusement les règles ardues de la scholastique pure, restant toujours d'une correction étonnante dans ses plus audacieuses conceptions. Accoutumé de bonne heure à tous les problèmes harmoniques, il put, mieux que personne, laisser prendre l'essor à son inspiration, sans se fatiguer en de pénibles efforts. C'est une des raisons pour lesquelles l'astre éclatant de son

génie brillera toujours dans les hauteurs sublimes du firmament artistique.

Ses études terminées, Josquin de Près occupa probablement pendant quelque temps la place de maître de chapelle à la cathédrale de Cambrai, d'après le fait rapporté par Jean Manlius. Mais ce séjour à la maîtrise de Cambrai ne fut pas très long, car Adami de Bolsenna (1) nous apprend que Josquin fut chantre du Pape Sixte IV qui porta la tiare de 1471 à 1484. Adami affirme que le nom de Josquin est gravé avec ceux des plus anciens chantres pontificaux dans le chœur de la chapelle Sixtine, au Palais du Vatican. On sait que généralement les chantres gagnaient leur place par ancienneté, et l'on pourrait s'étonner du rang qu'occupa Josquin à cette époque. Cela s'explique pourtant assez facilement. On se rappelle que la chapelle Sixtine a été construite en 1480 par le pape Sixte IV dans le palais du Vatican (2). Célèbre par ses prodigalités de toutes sortes, ce pape, d'une rare intelligence, épuisa plusieurs fois son trésor en

---

(1) *Observatorii per ben regolare il coro de cantori della capella pontificia tanto nelle funzioni ordinarii che straordinarii* (Roma, per Antonio de Rossi, 1711 in-4°).

(2) Cette chapelle était spécialement destinée aux cérémonies de la semaine sainte. Les voix de femmes y étaient remplacées par des voix d'hommes créées artificiellement à l'aide d'une mutilation barbare.

enrichissant la Bibliothèque Vaticane de manuscrits précieux et de livres chèrement achetés. Artiste éclairé et convaincu il devait logiquement s'attacher à tout ce qui appartenait au domaine de l'art qu'il favorisait de tout son pouvoir.

Les succès que Josquin remporta à son arrivée à Rome ont pu lui faire conquérir vite le rang que les autres n'atteignaient qu'avec l'âge (1). En plaçant donc la venue de Josquin de Près à Rome vers l'an 1479, on ne doit pas être bien loin de la vérité.

Josquin dut rester à la maîtrise de Cambrai environ deux ans, de 1477 à 1479. En 1477 le maître des enfants de chœur de la cathédrale de Cambrai était le chanoine Martin Hanard, excellent musicien, dont un motet, écrit sur la chanson populaire du XVe siècle (le *Serviteur*) se trouve à la fin du fameux recueil *Canti Cento Cinquenta* (2). Tinctoris dédia son traité *de Notis ac Pausis* à Martin Hanard en

(1) Voici le texte même d'André de Bolsena : *Mi per causa ragionevole pria di commenciar quest opera il dar notizia al collegio de cantori della capella pontificia di Jacopo Pratense, detto Josquin, celeberrimo compositore di musica nei suo tempi, scolaro di Giovani Okeghem del quale parla Glareanus. Egli fù cantore della detta capella sotto Sisto IV, e sul nostro coronal palazzo vaticano si lege scolpito il suo nome.* »

(2) Petit in-4° publié à Venise en 1503 par le célèbre imprimeur Petrucci de Fossombrone.

ces termes: *Egregio viro Domino Martino Hanard, canonico cameracenci ac amplifico cantore, Johanes Tinctoris inter cantores Regis Siciliæ minimus, immortalem benevolentiam.* Ce livre imprimé en 1477 a été terminé par son auteur, le 6 novembre 1476 : la date précise se trouve à la fin de l'ouvrage. Il est probable que Martin Hanard, qui vivait encore au commencement du XVIe siècle, comme le fait supposer une phrase de la préface d'un recueil de motets, publié à Paris par Pierre Attaigrant en 1530, donna vers 1477 sa démission de maître de chapelle et que Josquin lui succéda immédiatement. C'est bien à cette époque et non à une date postérieure qu'il passa à la maîtrise de Cambrai, car il est difficile d'admettre que Josquin, qui après la mort de Sixte IV (1484) vint à la cour de Ferrare où il fut comblé d'honneurs, ait pu, avant d'arriver à la cour du roi de France Louis XII, accepter, dans sa patrie, un poste secondaire, lui, dont la réputation allait toujours en grandissant. Et, on l'a vu plus haut, c'est à cette époque que son génie commença à prendre son essor : « Sa supériorité sur tous ses rivaux, dit Fétis, sa fécondité et le grand nombre d'idées ingénieuses qu'il répandit dans ses ouvrages le mirent bientôt hors de toute comparaison avec les autres compositeurs ».

M. J. Tiersot (1) définit parfaitement le rôle de Josquin dans les progrès de l'art du déchant et des combinaisons harmoniques : « Avec Josquin de Près, dit-il, les progrès du contrepoint s'accusent ; le développement prend une place plus considérable ; le thème (populaire) est souvent abandonné par le ténor dont les contrepoints fleuris s'enlacent avec ceux des autres parties, et des semblants de modulations commençent à se dessiner. » Ce fut probablement à cette époque que Josquin écrivit les célèbres motets *Ave Christe immolate*, *Absalon fili mi*, considéré comme une des plus admirables composition de notre musicien par son étonnante expression des sentiments à la fois religieux et humains, l'*Inviolata* à cinq voix « empreint dit M. Brenet (2) d'une émotion religieuse à la fois si calme et si profonde, avec cette longue phrase initiale du *Cantus* et de la *Basse* qui descendent doucement de degré en degré et semblent s'incliner dans l'attitude d'un croissant et religieux respect ».

Josquin de Près peut donc être considéré comme le précurseur de l'expression musicale,

---

(1) *Le chant populaire dans la musique religieuse aux* XVe *et* XVIe *siècles, Tribune de St-Gervais* n° 6 (Juin 1895).

(2) *Notes sur l'Histoire du Motet.* idem n° 2 (Février 1895).

puisque le premier il a essayé de s'affranchir du thème populaire et de voler sur les propres ailes de son inspiration. Depuis le commencement du xve siècle le motet avait rompu complètement avec les traditions profanes, laissant dans les fêtes populaires triompher sa sœur jumelle la chanson. S'il conserva encore le mélange des textes, ceux qui viennent s'unir aux paroles liturgiques prennent un autre caractère et restent dans le sentiment religieux. L'*Ave Regina Cœlorum* de Dufay en est un exemple (1). En voici d'autres.

Loyset Compère écrivit un motet composé sur des paroles différentes faisant allusion à des faits politiques (2). En un motet fameux le même auteur recommande en une ardente prière les noms de ses amis et de ses confrères, pendant que les autres voix font entendre les paroles d'une antienne. On connaît de Gombert, élève de Josquin de Près, un fort curieux motet qui réunit avec beaucoup d'art les quatre chants de la Vierge : le *Salve regina* est confié au Cantus, l'*Ave regina cœlorum* à l'alto, l'*Inviolata* au ténor et l'*Alma redemptoris* à la basse. Ce motet portant comme épigraphe : *Diversi diverse orant.* Gombert avait essayé avec succès d'appliquer

(1) Voir première partie, chap. VI.
(2) Voir première partie, chap. VI.

ce procédé à la chanson. Il existe de lui un fort joli morceau : *Alleluja me faut chanter* dans lequel le « Ténor a le chant de l'*Alleluja* du Graduel de la messe de Pâques tandis que les autres voix font un joli badinage de ce contrepoint d'imitation (1). »

Ainsi qu'on le pressent le motet abandonnera donc difficilement sa forme primitive du XIVe siècle ; mais déjà grâce aux maîtres de l'Ecole contrapuntique il a subi deux importantes modifications. Avec Okeghem il s'est complètement séparé de l'ancien motet profane ; avec Josquin il a acquis sa forme personnelle, cherchant à traduire avec clarté, d'une façon presque descriptive, le sens des paroles. C'est surtout dans l'école de Josquin que s'observe la recherche de ce qu'on a appelé depuis l'*harmonie imitative*. Josquin cherchait à donner à sa musique un caractère imitatif dont les effets sont souvent curieux. Adrien Petit Coclius, qui s'honore du titre d'élève de Josquin, dit (2) l'importance que son maître attachait à l'association du texte et de la musique voulant que l'une reste absolument appropriée à l'autre.

Voilà pour la composition.

M. A. Pirro, dans son étude sur la *notation*

---

(1) Michel Brenet, *op. cit.*

(2) *Compendium musices descriptum* (1552).

proportionnelle (1) explique ainsi le progrès que Josquin fit accomplir à l'écriture musicale : « De Josquin de Près à Roland de Lassus les ligatures (2) deviennent de plus en plus rares, et Prætorius, invoquant le témoignage d'Hassler (3) se faisait l'écho de l'avis général en réclamant la disparition complète de ces vieux restes des neumes. Les ligatures supprimées, il ne reste plus qu'à placer les barres de mesure pour arriver à la notation actuelle. »

On voit quels services immenses Josquin de Près rendit à la cause musicale, à quels pas de géant, grâce à lui, la musique s'avance vers l'art moderne.

A la mort de Sixte IV Josquin de Près quitta la chapelle pontificale et se rendit à la cour d'Hercule I d'Este, duc de Ferrare. Ferrare, à cette époque, était une importante cité de plus de soixante mille habitants, et la cour de ses ducs attirait les littérateurs, les poètes et les artistes de toute l'Italie. F. Patuzzi le constate dans l'épître dédicatoire à Lucrezia d'Este, duchesse d'Urbins et fille d'Hercule II, de son

(1) Tribune de Saint-Gervais,

(2) On appelle *ligature* le signe employé pour représenter une suite de notes majeures chantées sur une même syllabe.

(3) Prœtorius et Hassler, célèbres écrivains musicaux allemands du xvie siècle.

livre *Della Poetica* (1). Après avoir célébré la gloire de la maison ducale qui se montra si généreuse protectrice des lettres grecques, des mathématiques et de la médecine, l'illustre littérateur de Cherso ajoute : « E non meno si puo dire, rigenerolische della musica, poi ch'ella fu rigenerata ed exercita dai Giusquini, da gli Adriani e Cipriani e dai tuti altri... » On ne peut donc contester à la ville de Ferrare d'être la rénovatrice de l'art musical revivifié et exercé par les Josquin de Près, les Adrien Villaert et les Cyprien de Rore.

Ce fut pour le duc de Ferrare que Josquin écrivit sa messe dite *Hercules, dux Ferrariæ*, et qui est une de ses plus belles œuvres.

Malgré la protection que le prince accordait aux artistes dans les magnificences de sa cour ducale, Josquin ne se plaisait pas en Italie. L'immense réputation qui l'avait précédé, l'accueil généreux qu'il reçut lui faisaient présager un avenir splendide. Mais poussé par l'indépendance de son caractère, animé du dessein de se rapprocher de son pays natal, Josquin ne resta que quelques années dans la capitale des ducs d'Este. Et ce fut vraisemblablement vers 1498, époque de l'avènement de Louis XII qu'il se rendit en France.

(1) Publié en 1586.

On n'est pas d'accord sur la situation de Josquin à la cour de Louis XII.

Les uns, comme Glaréan (1), disent qu'il fut premier choriste ; d'autres comme Marin Mersenne (2) lui donnent le titre plus modeste de *Musicien du Roy*. D'autres encore comme Claude de Héméré et Colliète lui attribuent les fonctions de maître de chapelle : cela est inexact au premier abord, car la charge de maître de chapelle, ainsi que le fait observer Guillaume du Peyrat (3) ne fut créée que sous le règne de François Ier. Il est possible de concilier les deux assertions en admettant que Josquin resta musicien du roi jusqu'à la mort de Louis XII et qu'après 1515, sous le règne de François Ier, il eut le titre de maître de chapelle qu'il conserva jusqu'au moment où il obtint son canonicat à la collégiale de Saint-Quentin.

Il est certain que dans le commencement de son séjour en France le sort de Josquin ne fut pas des plus heureux, et la déception dût lui paraître grande, après avoir été admirablement traité par le pape Sixte IV et le duc Hercule de Ferrare. Il s'en plaignit

---

(1) *Dodecachordon* (page 468).

(2) *Harmonie universelle.*

(3) *Recherches sur les chapelles des rois de France* (p. 434 et 474).

amèrement à l'un de ses amis d'Italie, Serafino Aquilano, poète assez médiocre. Celui-ci lui répondit, dans un mauvais sonnet qui nous est resté, par des consolations assez banales. Aquilano, né à Aquila en 1466, mort en 1500, reconnaît dans ces vers l'immense talent de Josquin.

> Giosquin, non dir che l'ciel sià crudo ed empio
> Che t'adorno de si sublime ingegno.

Mais cet éloge poétique, précédant les vagues condoléances de son ami, ne pouvait subvenir à l'immense détresse dans laquelle il végétait. Aussi Josquin fut-il obligé de s'adresser à un courtisan qu'il avait jadis rencontré en Italie. Or, à toutes les suppliques que l'artiste adressait, le seigneur répondait : « Ne vous tourmentez pas, laissez-moi faire, *lasci fare mi* ». Et Josquin ne voyait rien venir. Pour rafraîchir la mémoire de son négligent protecteur, Josquin composa une messe sur le thème obligé *la, si, fa, ré, mi*, dont le principal motif revenait souvent. Ce calembourg musical amusa la cour et le roi, qui promit à son musicien de s'occuper de ses intérêts. Mais le roi avait fort à faire et sa promesse lui sortit de la mémoire. Pour se rappeler au souvenir royal, Josquin écrivit les deux motets : *Memor esto verbi tui* et *Portio mea non est in terra viventium*, dont les

paroles, de circonstance, s'adressaient à celui dont le royaume était de ce monde. Le roi comprit l'allusion et Josquin obtint un bénéfice dont il remercia Louis XII par un troisième motet : *Bonitatem fecisti cum servo tuo.*

Josquin reçut ainsi, d'après Colliète et Claude de Héméré, un canonicat à la collégiale de Saint-Quentin, mais non en 1524 comme le disent ces deux auteurs, car François I[er] régnait depuis 1515 et Josquin de Près était mort depuis 1521 comme on le verra plus loin.

Le roi Louis XII aimait beaucoup son musicien. Celui-ci, en effet, avait flatté ses goûts en composant pour lui une chanson dans laquelle le roi, mauvais chanteur, pouvait faire sa partie. L'anecdote est connue (1).

---

(1) Le P. Marin Mersenne la raconte ainsi d'après Glaréan : « Si une voix inflexible (c'est-à-dire fausse) peut chanter la musique. Josquin a fait voir qu'une voix inflexible et mauvoise peut chanter sa partie, car ayant promis à Louis XII, dont il étoit musicien, de lui faire chanter sa partie quoiqu'il eut la voix discordante et très mauvoise, il fit une composition à quatre parties et fit avouer au roi qu'il pouvoit chanter en musique. Or il n'y a voix si mauvaise qui ne puisse chanter cette taille (ténor) ; car si elle est particulièrement inflexible, elle ne peut manquer à tenir ferme, et si l'on a peur qu'elle ne tienne pas ferme et qu'en haussant ou baissant elle fasse des dissonnances, on peut souvent faire sonner un tuyau d'orgue pour la contraindre à tenir toujours le même ton. »

Voici comment Josquin avait disposé son morceau. Les deux voix d'enfants de chœur le *cantus* et l'*altus* chantaient en canon une phrase courte et simple sur ces paroles :

Hellas ! qu'elle est à mon gré
Celle que je n'ose nommer.
Hellas ! qu'elle est à mon gré
Celle que je n'ose dire.

Cette phrase est en sol mineur avec la sensible mineure (fa naturel). La partie du roi est écrite sur une seule note, la dominante (ré naturel) ; et la basse, confiée à Josquin, allait de la tonique à la quinte, syllabiquement, de façon à donner au roi, toutes les deux notes, l'octave grave de celle qui lui était confiée, et lui permettre de chanter juste.

Josquin n'avait pas dû travailler énormément pour trouver cette combinaison. Le roi fut satisfait. Il faut souvent fort peu de chose pour plaire aux grands de la terre !

« Les historiettes plaisantes et narquoises, dit M. Brenet, dont la tradition veut que l'on agrémente sa biographie (de Josquin de Près) s'accordent assez mal avec l'accent mystique et sévère de sa musique religieuse, avec le souffle d'intense mélancolie qui donne à ses motets une beauté si touchante et qui pénètre partout jusqu'à certaines de ses chansons (1) ».

---

(1) *Notes pour servir à l'Histoire du Motet.*

M. Brenet fait preuve de bien des scrupules. Sans rien retrancher à la valeur artistique ni au génie de Josquin, les différents traits que l'on vient de rapporter donnent au contraire une idée assez juste de son caractère fin et spirituel, un peu bohème. Dans le tempérament de Josquin il y avait du Villon, du Rabelais et du Béroalde de Verville, en un mot l'esprit de ce XVIe siècle, aimant à rire, à plaisanter, ami d'une douce gaieté, des saillies mordantes, satiriques, respectant le pouvoir des grands, mais sachant habilement employer la forme allégorique pour dire d'une façon détournée ce qu'il n'osait réclamer ouvertement.

Oui, Josquin est bien de son siècle, et sa tournure d'esprit est celle de la Renaissance française. Combien de fois n'a-t-on pas du reste observé un caractère gai et enjoué chez les auteurs élégiaques, tandis que la tristesse et la mélancolie restent l'apanage des écrivains comiques! Il y a certes des exceptions, mais elles sont rares. Loin de penser que ces anecdotes s'accordent mal avec le génie de Josquin il faut, au contraire, y voir seulement la caractéristique des artistes du XVIe siècle, qu'adoraient les foules et que les princes tutoyaient et choyaient.

Josquin ne garda pas longtemps son canonicat de Saint-Quentin. En quittant cette ville

il passa fort vraisemblablement au service de Maximilien empereur d'Allemagne. Cela expliquerait d'ailleurs parfaitement comment il aurait obtenu le canonicat de Condé sur l'Escaut (1), ville qui appartenait à l'empereur, par son mariage avec Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire.

C'est donc à Condé que Josquin finit tranquillement sa carrière, continuant à composer, à méditer, dans la solitude et le silence, des réformes nouvelles dans l'harmonie et dans l'écriture musicale, à laisser, sous les voûtes mystérieuses de l'église collégiale, sa prière monter lentement vers l'autel avec la fumée de l'encens, s'éclairer aux reflets des soleils couchants jouant dans les couleurs passées des antiques verrières, et se traduire en délicieuses inspirations que plus tard les voix des enfants de chœur et des chantres allaient interpréter ; puis au sortir de l'office du soir, ou des séances du chapitre on le voyait traverser lentement, Rabelais Flamand, les kermesses des places publiques, tapotant les joues des enfants, prenant le menton des fillettes, saluant le villageois, et salué du riche marchand, de tous également aimé et admiré, cherchant dans

(1) Le fait est affirmé par Conrad Peutinger et par Lossius.

la gaieté et la joie un peu lourde qui l'environnaient l'expression qu'il mettait dans les chansons profanes affinées par son esprit. Et les hivers neigeaient sur sa chevelure, laissant toujours jeunes et vivaces son intelligence et son cœur. Enfin la mort vint le surprendre, et le 27 août 1521 Josquin rendit sa belle âme à Celui dont il avait si souvent chanté les louanges.

Il fut enseveli dans le chœur de l'église N.-D. dont il avait été doyen (1). Les difficultés que l'on rencontre dans les recherches faites sur le lieu de sa sépulture viennent de ce que cette église n'existe plus. « La collégiale de Notre-Dame de Condé, dit M. A. Delbauwe (2) détruite en 1793, s'élevait à l'endroit où se trouve aujourd'hui la Place Verte. Cette collégiale avait été fondée dans le x[e] ou le xi[e] siècle. D'après Brandehon, chanoine de Notre-Dame, Saint-Wanon en aurait été le fondateur ; la chronique de Balderic (3) semble favoriser cette opinion ; Jacques de Guise (4) et Gazet (5) attribuent au contraire la fondation de l'église

---

(1) *Histoire de Condé* de Michel de Croy.

(2. Extrait d'un article paru, le 26 septembre 1858 dans la *Flandre Illustrée*, de Lille.

(3) Livre II, chap. 29.

(4) *Annales du Hainaut* (Livre II, chap. I).

(5) *Histoire ecclésiastique des Pays-Bas* (page 80).

de Condé, vers 872, à Gérard de Roussillon, père de la fameuse Ermengarde, qui donna le jour à Lydéric, premier forestier de Flandre ». Il faut donc à plus d'un point de vue regretter le vandalisme de 1793 qui fit disparaître, en même temps que le monument, les archives de cette collégiale dans lesquelles tant de documents intéressants auraient pu être consultés.

Détruite aussi la maison de Josquin. On la démolit en 1846 pour construire sur son emplacement une caserne d'infanterie. « Cette maison (1) dont le pignon s'élevait de plusieurs mètres au-dessus des misérables cabanes qui l'entouraient, semblant les dominer, était encore appelée il y a douze ans (en 1846), « le château de papier » parce que les vitres ayant un jour été enfoncées par un soldat, on les avait remplacées par du papier. » L'auteur de l'intéressante notice sur Josquin ajoute : « En démolissant la cheminée un maçon trouva collé sur un mur un morceau de parchemin racorni sur lequel cinq ou six générations avaient peut-être passé cent couches de chaux. Ce chiffon tomba entre les mains d'un employé du génie qui le gratta, le lava et découvrit une tête d'homme dans la croûte épaisse de

(1) A. Delbauwe. *Loc. cit.*

plâtre qui le couvrait. Au bas était écrit JOSQUINUS PRATENSIS.

On ignore ce qu'est devenu ce document. Heureusement M. V. Delzant, né près de Condé, et qui s'est occupé de l'Histoire de cette ville, a découvert dans la bibliothèque de Lille un manuscrit du XVIIe siècle portant pour titre : *Sépultures de Flandres, Hainaut et Brabant* et coté sous le numéro 128. Dans cet in-folio de 326 pages, M. Delzant a retrouvé page 53 l'épitaphe de Josquin de Près. Elle servira à terminer ce chapitre, trop modeste monument élevé à la mémoire de celui qui n'a plus de tombeau, mais dont le nom glorieux, réappris, restera éternellement dans toutes les mémoires. Le marbre et le bronze peuvent s'émietter sous la faux terrible du temps ; une seule chose est impérissable : le Souvenir.

Chy gist sire Josse de Près
Prevost de cheens (1) *fut jadis.*
Priez Dieu pour les Trepassez qui leur donne son paradis
Trépassa l'an 1521 le 27 Aoust.

SPES MEA SEMPER FUISTI.

II. — *L'œuvre*

Bien qu'ayant eu souvent déjà l'occasion de parler du génie de Josquin et de ses importan-

(1) De céans.

tes trouvailles harmoniques il est utile de consacrer quelques lignes à son œuvre. Elle est considérable, et la plus grande partie en est connue ; mais qui sait si les anciennes bibliothèques ne cachent point encore quelqu'intéressante page sortie de sa plume savante et féconde. L'œuvre de Josquin comprend 32 messes, 51 motets, des Hymnes et des Psaumes et 72 chansons. (1).

Les messes sont fort remarquables, mais c'est dans le motet, plus encore que dans la messe, que Josquin s'est distingué : *claruit præclarissimus*, ainsi que disent presque tous les auteurs de l'époque. Examinons-en quelques-uns : l'admirable *Miserere* à cinq voix, l'*Ave Maria*, l'*Ave Christe immolate*, l'*Ave verum corpus*, transcrits en notation moderne et publiés dans la collection de Saint-Gervais (2).

Ecrites dans un sentiment de douleur poignante, les parties vocales du *Miserere* s'appuient sur des successions d'accords que les quintes découvertes rendent plus rudes. Elles

---

(1) La nomenclature complète se trouve dans l'étude sur *Josquin de Près* publiée en 1897 et dont ce chapitre n'est que le résumé. En vente au *Courrier Musical*, 2, rue Louvois (2e).

(2) Les historiens Burney (vol. II), Hawkins (vol. II), Forkel (vol. II) et Busby (vol. I), citent comme modèles d'harmonie des exemples des œuvres de Josquin de Près.

se développent ensuite sur des consonnances vides, rarement réchauffées par la tierce majeure ou mineure, comme par un rayon d'espoir dans cette morne désespérance. Il existe parfois encore des séries d'octaves et de quintes qui pourraient choquer des oreilles raffinées. Aussi il est permis de se demander si ce n'est pas un effet voulu par le compositeur pour rendre plus sensible l'horreur de l'abîme au fond duquel l'âme des siècles de foi clame vers le Seigneur. A noter le douloureux cri : *Miserere... Ayez pitié!* qui sonne dans chaque partie à des intervalles irréguliers comme si cette âme, ou plutôt ces âmes se trouvaient isolées dans une solitude formée de mille douleurs égoïstes. Et le cri de souffrance revient, comme une lugubre antistrophe, après chaque verset, plaintif ainsi que le gémissement d'un animal blessé dans la nuit. Il n'y a guère que l'*O vos omnes qui transitis* du maître espagnol Vittoria, qui donne une impression aussi dramatique de la défaillance humaine, si faible devant la puissance du Créateur.

Le sentiment de l'*Ave Christe immolate* est plus vague : et cependant le contrepoint par imitation et l'écriture des voix indiquent pour l'époque une sûreté de main tout à fait remarquable. L'*Ave Maria* d'une délicate inspiration trouve des accents de sincérité et une justesse

d'expression que n'atténue pas la froideur scholastique de quelques périodes. Le chef-d'œuvre de Josquin est peut-être l'*Ave Verum corpus*, si admiré de Glaréan et dont le début, écrit pour soprano et alto est d'une exquise pureté d'inspiration. Le contrepoint par imitation, quoique très libre, se développe aux deux voix avec une sécurité et une douceur étonnantes. L'entrée des barytons, mêlant leurs accents plus fermes à la fraîcheur gracile des voix d'enfants donne une ampleur extraordinaire à la mélodie et l'on comprend aisément que sous les voûtes des basiliques, cette prière modulée se déroulant en volutes harmoniques, devaient pénétrer d'admiration les foules agenouillées que grisait le parfum de l'encens estompant les verrières de ses nuages bleutés.

Ceci ne laisse qu'une bien faible idée du style de Josquin de Près. Il faudrait pour le juger entendre ces quatre morceaux qui résument d'une façon assez complète le génie musical de l'artiste, le plus grand peut-être de ce XVIe siècle dont l'aurore gracieuse se levait, encore embrumée par le restant de la barbarie des âges qui précédèrent, brumes légères, nuées fugitives que l'ardent soleil de la Renaissance ne devait pas tarder à dissiper.

CHAPITRE V

Les contemporains de Josquin de Près

Si Josquin de Près reste le point culminant de la seconde école contrapuntique, s'il s'affirme comme le soleil autour duquel gravitent les mondes, il est d'autres astres de grandeur moindre mais d'un éclat surprenant dont l'heureuse influence a contribué à la splendeur de cette admirable période. Parmi ces illustres compositeurs il convient de retenir les noms de Orto, Pipelare, Fevin, Ducis, Ghiselin, Divitiis, Baldewijn, Lupi, Carpentras.

L'histoire est avare de détails sur ces musiciens dont la seule gloire est d'avoir été jugés dignes de figurer dans les premiers recueils de Petrucci de Fossombrone. C'est ainsi qu'en 1505 le célèbre éditeur a publié de Orto, connu aussi sous le nom de Giovanni Marbriano un livre de *Messes* qui le classe parmi les plus habiles des contrapuntistes du XV[e] et du XVI[e] siècle. *L'Odhecaton* et le premier livre des *Lamentations* (1506) renferment quelques-unes de ses œuvres. La Bibliothèque pontificale, celle de Vienne, possèdent des motets et des messes en

manuscrit. Giovanni de Orto est-il flamand? est-il italien? A ce sujet les anciennes chroniques sont muettes.

Mathæo Pipelare est flamand : ses œuvres — et il ne nous en reste par malheur qu'un très petit nombre — disent toutes ses mérites et sa valeur.

Le commencement du xvi[e] siècle compte deux Fevin. L'un, Robert, né à Cambrai, fut maitre de chapelle du duc de Savoie, l'autre, Antonius, le plus célèbre, a été revendiqué par les Français et les Espagnols. Cela pourrait confirmer son origine flamande. Ils étaient parents, frères peut-être? Leurs œuvres, souvent rapprochées dans les recueils de Petrucci et dans les manuscrits, sembleraient l'affirmer. Là toujours le champ reste ouvert aux suppositions.

Rien n'est encore venu confirmer ou détruire ces hypothèses. Même silence dédaigneux de l'histoire sur Ghiselin ou Ghiseling que M. Van der Stratten suppose être le même que Verbonnet, sur Antonius Divitiis peut-être de son vrai nom Antoine Le Riche, maître de la chapelle de Louis XII vers 1514, lui aussi un des plus remarquables contrapuntistes de son époque, sur Lupus Hellink, sur Lupus Lupi, Didier, Jean et Manfred Lupi dont les œuvres ont été éditées par Attaignant et Gardane,

Le plus connu des contemporains de Josquin est Eléazar Genet dit Carpentrasso, né à Carpentras vers 1475 et premier chantre, en 1515, de la chapelle pontificale dont il allait devenir directeur. On croit que Eléazar de Carpentras mourut vers 1532 à Avignon où il avait été envoyé en 1521 pour y régler différentes affaires concernant la papauté.

*
* *

Telle est l'histoire de la seconde école flamande. Elle a porté au plus haut degré l'art contrapuntique par la souplesse de ses perfectionnements d'où sont sortis par le canon, la fugue et la plupart des règles de l'harmonie moderne. Elle a pressenti avec Josquin de Près et Pierre de La Rue la personnalité de l'art musical, en un mot l'expression qui est l'âme de la musique, car sans elle l'art n'est rien qu'une belle statue froide et figée.

L'expression, ce fut la vie donnée à la formule, la vie créatrice et triomphatrice. Le XVIe siècle la prépara, le XVIIe la vit naître lorsque Monteverde, créant la nouvelle religion musicale par un miracle, dit à la musique polyphonique alourdie par le contrepoint : « Lève-toi et marche ! »

A l'époque où meurt Josquin, cent vingt ans ont passé depuis l'apparition des premiers

maîtres flamands, et partout sur leurs traces, la bonne semence a levé, dans les champs de l'Europe qu'ils parcouraient, augustes semeurs d'art et d'idéal.

L'école contrapuntique, après une superbe adolescence, une merveilleuse maturité, va atteindre l'âge de la sénilité, de la sénilité sans décrépitude et sans décadence, et qui se trouvera en retard sur la marche des âges, seulement parce que, fatiguée de son immense labeur de deux siècles elle s'arrêtera pour se reposer ; elle donnera cependant une preuve extraordinaire de sa vieillesse verte et féconde. Comme les patriarches de la Bible elle engendrera dans un âge avancé, au XVII[e] siècle, une école *a capella* qui vivra cinquante ans calme et recueillie à côté du bruit et de l'éclat de l'opéra naissant. Cela sera un dernier acte de vigueur, l'affirmation de sa toute puissance jetée aux siècles ingrats qui commençaient à l'oublier. Puis elle rentrera à son tour dans le repos, ayant accompli sa mission et légué à ses héritiers deux richesses dont s'est accru leur domaine : une écriture musicale à peu près parfaite, une harmonie régulière si belle et si ingénieuse qu'il ne fallait que peu de chose pour la perfectionner tout à fait.

CHRONOLOGIE

DE LA

SECONDE ÉCOLE CONTRAPUNTIQUE FLAMANDE

QUINZIÈME SIÈCLE

1450 Okeghem, élève de Binchois à Cambrai. Naissance d'Isaak, de Stolzer.

1451. Naissance de Gafori.

1452. Binchois à la cour de Bourgogne.

1453. Mort de Dunstaple. Okeghem à la cour de Charles VII.

1455. Naissance de Josquin de Près.

1459. Naissance de Hoffhaimer.

1460. Mort de Binchois.

1461. Okeghem, trésorier de Saint-Martin-de-Tours.

1465. Okeghem maître de la chapelle Royale. Hobrecht maître de chapelle à Utrecht.

1467. Busnois à la cour de Bourgogne.

1469. Okeghem voyage en Espagne. K. Gerle, luthiste à Nurenberg.

1474. Mort de Dufay. Agricola quitte Milan.

1475. Naissance de Carpentras. Tinctoris maître de chapelle à Naples, publie le *Terminorum musicæ definitorium*.

1476 *Liber de natura et proprietate tonorum* (Tinctoris).

1477. Isaak à Ferrare. *Proportionale musices* (Tinctoris). Josquin maître de chapelle à Cambrai.

1480. Naissance de Willaert. Hoffhaimer organiste à Insbruck. Ramos à Bologne. *Theoricum opus musicæ disciplinæ* (Gafori). Achèvement de la chapelle Sixtine. Josquin chantre à cette chapelle.

1481. Mort de Busnois. Premiers missels musicaux imprimés par Jorg Reyser à Wurstburg (le 8 novembre) et Octavianus Sixtus à Venise (le 29 décembre).

1482. *De musica Tractatus* (Ramos).

1484. Okeghem voyage en Flandre. Gafori chantre à Milan. Josquin de Près à Florence.

1486. Naissance de M. Agricola.

1487. Tinctoris à Anvers.

1488 Naissance de G. Rhaw, de Glarean. Josquin de Près à Ferrare.

1489 Isaak à Rome.

1490. Hoffhaimer organiste de l'empereur Maximilien. Naissance de Sixte Dietrich.

1491 Mort de Barbireau.

1492. Naissance de Senfl. Hobrecht succède à Barbireau comme maître de chapelle à Anvers. La Rue chantre à la chapelle de Bourgogne. H. Finck en Pologne.

1494. Naissance de Paminger.

1495. Mort d'Okeghem.

1496. *Practica musicæ* (Gafori).

1498. Petrucci obtient à Venise le privilège d'imprimer la musique. Josquin à la cour de France.

1500. Agricola chapelain-chantre à Bruxelles.

SEIZIÈME SIÈCLE

1501. *Harmonice musices odhecatum. Missarum Josquin Libri 3. Misse Brumel. Misse Ghiselin. Misse P. de la Rue. Misse Obrecht*, publiés par Petrucci.

1502 Senfl élève d'Isaac à Munich. *Motetti XXXIII* (Petrucci).

1503 *Canti C. Motetti B. Messes* de Brumel (Petrucci).

1504. Hobrecht chapelain d'Anvers. *Misse Ag.icola. Mo-*

tetti C. Frotole, t. III. Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti e modo di cantar versi latini e capituli Libro IV. Canti CL (Petrucci).

1505. Brumel à Ferrare. Naissance de Goudimel. A. Agricola en Espagne. *Frottole V-VI. Messes de Orto Motetti Lib. IV* (Petrucci)

1506. Mort de Hobrecht et d'Agricola. *Lamentationes Jeremiæ prophetæ I-II. Misse H. Izac* (Isaak) (Petrucci).

1507. *Frottole Libri VII-VIII. Missarum diversorum auctorum Liber II* (Petrucci). *Melopoiæ seu harmoniæ tetracenticæ* de Tinctoris publiées par Erhard Œglin, premier imprimeur de musique en Allemagne.

1508. *Angelicum ac divinum opus musicæ* (Gafori) *Frottoli lib. IX. Intabolatura de Lauto. (Padovane. Calati frottole). Missarum diversorum auctorum Liber II* (Petrucci).

1509 *Tenori e Contrabassi.... Francisci Bossinensis opus opusculum musices per quam brevissimum de gregoriana et figurata atque contrapuncto simplici*, par Simon de Quercu. (Voir Eyken, chantre à la chapelle de Ludovic Sforza à Milan).

1510. Ducis, chef de la corporation des musiciens d'Anvers. M. Agricola maître de musique à Magdebourg. Naissance de A. Gabrieli.

1511. *Musica getutscht und ausgezagen durch* S. Virdung. Mort de Tinctoris. Glaréan poète lauréat à Cologne. Naissance de Vicentino.

1512. « Chants allemands » édités par Œglin.

1513. Bauldewijn, maître de chapelle à Anvers. 1er volume des Messes de chœur (Petrucci). *Messes* de la Rue, *Vigilia cum vesperis et exequiis mortuorum* de A. de Quercu.

1514. Naissance de Arcadelt. *Motetti della Corona Liber I.*

1515. Divitiis chantre de la chapelle de Louis XII. Carpen-

tras à Rome. Ducis en Angleterre. Naissance de Palestrina. *Misse J. Mouton, I. Misse Fevin. Missarum X a clarissimis musicis. II libri Missarum Josquin.*

1516. Willaert à Rome. Naissance de Cyp. de Rore. *Isagoge in musicen* de Glaréan. *Liber XV Missarum* de Antiquis.

1517. Mort d'Isaak. S. Dietrich à Strasbourg. Naissance de Zarlino. Glaréan à Paris. Festa à la chapelle Pontificale. Senfl succède à Isaac à la chapelle de Vienne. *Lamento d'Orlando* de Tromboncino.

1518. S. Dietrich à Constance. Glaréan à Bâle. *De Harmonia musicorum instrumentorum* (Gafori) *Enchiridion musices: Pars prima musica choralis* (Rhaw).

1519. Rhaw, Cantor à Leipsig. *Motetti della Corona Liber II.*

1520. Naissance de Gérard de Turnhout. *Apologia* (Gafori). *I Missæ in-folio* de Petrucci. *Liber selectarum cantionum* de C. Peutinger. *Enchiridion Musicæ : Pars II Musicæ Mensuralis* (G. Rhaw).

1521. Carpentras à Avignon. Naissance de Philippe de Mons. Mort de Josquin de Près.

TROISIÈME PARTIE

LA TROISIÈME ÉCOLE CONTRAPUNTIQUE

(1521-1600)

TROISIÈME PARTIE

La troisième Ecole contrapuntique

La troisième Ecole contrapuntique pourrait presque s'appeler l'Ecole de Josquin de Près. Ce sont en effet les disciples de ce maître que l'on trouve, à peu d'exceptions près, à la tête du mouvement musical ; ce sont eux qui fondent les écoles italiennes, qui préparent lentement l'évolution glorieuse du XVIIe siècle : celle où la musique ajoute le plus beau fleuron à sa couronne orfévrie par les siècles écoulés.

Une ère nouvelle s'ouvre au moment où commence la troisième école contrapuntique, ère merveilleuse de renaissance artistique, morale et scientifique. C'est l'époque où la Raison vainc la science officielle, émancipe l'intelligence et vivifie l'art ; c'est l'époque où l'humanité, renversant les bastilles du moyen âge, où se comprimait sa féconde activité, découvre la terre, découvre le ciel et se découvre elle-même. C'est l'époque, où lassé d'artificiel, l'homme retourne à l'observation de la nature.

Alors s'explique la réaction des écoles mu-

sicales d'Italie, issues des ghildes flamandes, contre les procédés du contrepoint et de l'harmonie ; et la beauté de cette réaction sera justement d'avoir compris que l'art contrapuntique n'est pas tout, qu'il n'est qu'une formule scholastique, qu'une forme matérielle et qu'il y a, derrière lui, une force spirituelle pour l'animer et le faire vibrer. L'humanité vient d'avoir conscience de son âme ; la musique à son tour prendra conscience de la sienne : elle n'est autre chose que l'expression universelle des sentiments de l'humanité.

La forme matérielle a su acquérir assez de solidité ; le feu du ciel peut descendre : il l'animera, il la vivifiera, il ne la consumera point.

Sans vouloir rien enlever de son mérite à l'Italie, il est bon de montrer qu'elle n'a pas eu toute la gloire. Josquin entrevit l'âme de la musique, Jannequin, Gombert, Mouton, Willaert, Cyprien de Rore, unis intimement au maître par leur filiation artistique, essayèrent de la dégager, mais ils étaient trop musiciens pour porter dans l'art contrapuntique le scalpel inquisiteur pareil à celui avec lequel Servet et Vesale ouvraient les veines et disséquaient les vertèbres. Ce fut le rôle des poètes de l'Académie de Bardi qui, elle aussi, arriva à son heure, lorsque l'école contrapuntique eut

donné tout ce qui était en son pouvoir, au moment où elle s'incrustait dans l'or pur de ses harmonies. L'évolution musicale, par une loi singulière d'anticipation et de permanence, empiète sur la Renaissance et continue le moyen âge. Elle est déjà la Renaissance au milieu du XIVe siècle, elle est encore le moyen âge au milieu du XVIe, et l'histoire se charge d'en expliquer ce que cela semble offrir de paradoxal. L'effort de la vie bouillonnante des Flandres excitée par le travail, s'atténua forcément, comme la vague gonflée qui porte haut son panache d'écume, puis s'étale sur la plage. Cet effort avait créé une forme que l'école contrapuntique poussa à sa dernière perfection, et dont elle devait logiquement rester la dernière admiratrice. Comme beaucoup d'artistes elle ne vit pas le défaut de son œuvre. Habituée d'abord à travailler sur des thèmes donnés, elle conserve un certain mépris, plus exactement un vif dédain de l'inspiration, qui ne lui semble pas nécessaire. Accoutumée à draper sur ces mannequins rigides et déformés la riche étoffe de son harmonie, les lourdes broderies de ses contrepoints, elle ne s'aperçoit point que la pensée créatrice étouffe sous l'opulence du costume. Ayant seulement traité musicalement l'universalité collective des prières ou la banalité un peu vague des chansons, à peu d'excep-

tion près elle ne vit dans le texte que le support des notes, n'ayant pour ainsi dire pas surpris la corrélation qui existait entre les mots et les mélodies. Et cela tenait à l'état d'esprit de l'époque.

Depuis le XIIe siècle, la littérature saine s'était tue pour laisser place au délayage verbeux de rhétoriciens intarissables, aux cervelles creuses, aux farces d'une attristante gaieté. Toutes les arguties de la scholastique avaient anéanti la vie intellectuelle; on adorait les mots, on révérait leur puissance, et la pensée horrifiée se terrait, espérant des jours meilleurs, attendant pour la délivrer que Rabelais et Shakespeare, Montaigne et Cervantès aient abattu les murailles épaisses de la Sottise à l'aide de ce puissant engin qui s'appelle le Bon Sens.

Et l'on s'étonne si l'expression musicale n'est point née à cette époque où il n'y avait plus de pensée, où les mots seuls triomphaient? On reste surpris de ce que, suivant le courant de l'esprit humain, la musique est tombée dans le byzantinisme du canon énigmatique, dans les rébus musicaux et autres acrobaties contrapuntiques, acrobaties splendides, byzantinisme merveilleux qui créaient l'architecture mathématique des sons en même temps que Brunelleschi imposait l'architecture calculée des pierres, qui au moment même où la pein-

ture à l'huile livrait à Van Eyke son secret, inventait le coloris polyphonique des voix.

La musique devait, une des premières, subir l'influence de la Renaissance. *Expression* des sentiments humains, elle ne pouvait rien *exprimer* pendant le sommeil de la pensée en léthargie ; mais ce fut elle qui nota le formidable cri de la pensée réveillée, sonna l'hymne triomphal de la pensée libérée, de la pensée victorieuse.

Le retour à l'antiquité, l'observation de la nature, voilà les deux flambeaux qui guident les pas hésitants de la Renaissance. L'Antiquité n'avait jamais été abandonnée, puisque Boëce et Martianus Capella, qui la commentèrent, restent les maitres musicaux du moyen âge. Seulement on ne les comprenait plus, on ne savait pas que la force de l'antiquité résidait dans l'indépendance de la pensée, dans l'étude consciencieuse de la nature. La belle science contrapuntique pouvait un moment faire illusion ; car le tympan seul vibrait au seuil du cerveau vide et pour charmer le tympan on échafaudait les sonorités agréables. Mais, à mesure que la pensée engourdie sort de sa torpeur, on commence à s'apercevoir que le tympan n'est qu'un intermédiaire. La pensée créatrice réclame sa part, l'intelligence la sienne. Avec Willaert le madrigal tentera

timidement encore de traduire en sons l'émotion humaine, avec Jeannequin et Gombert il essaiera la peinture des choses. Mais il demeurera, pour son malheur, enfermé dans l'arche sainte de son harmonie.

Alors apparaîtront les Italiens sceptiques. Elèves superficiels des Flamands ils n'auront point le respect de leurs maîtres pour un art qu'ils n'ont pas créé mais qu'ils ont appris. Ils porteront sur l'arche sacrée une main impie et sacrilège : et loin d'en être foudroyés ils se lèveront illuminés et transfigurés.

L'histoire de la troisième école contrapuntique sera donc celle de la réaction des Italiens contre les artifices contrapuntiques des Flamands ou plus exactement de la Renaissance contre la Schoiastique du moyen âge. Les Flamands commencent la révolution, les Italiens l'achèvent. Et dans une gloire aussi grande, il reste aux Flamands l'honneur d'avoir défriché, cultivé, ensemencé le sol musical. D'autres moissonnent, et c'est l'Humanité qui jouit de la récolte.

———

CHAPITRE I

L'École de Josquin de Près

Les principaux élèves de Josquin de Près furent Richeford, Coclius, Gombert et son disciple Verdelot, Jannequin, Mouton et son disciple Willaert.

L'influence de la Renaissance va se faire sentir sur le domaine musical. L'expression se glisse, péniblement d'abord dans la polyphonie ; mais la richesse du vêtement tissé par les artistes de Flandre empêche de voir les palpitations de son cœur qui s'anime ; d'ailleurs ces premières pulsations sont bien faibles encore.

L'étude de cette troisième école contrapuntique flamande aboutira aux écoles italiennes : les musiciens de Venise, de Rome, de Florence et de Naples continueront l'art des Flamands : celui-ci se transformera lentement sous l'influence du milieu, du climat et surtout sous la poussée de la grande révolte qui aboutit à l'indépendance de la pensée. Les Flamands passeront à leurs successeurs d'Italie le flambeau sacré qu'ils ont reçu des Anglais. Les

Italiens le conserveront assez longtemps pour faire croire qu'il n'a jamais quitté leur main intrigante. Puis ce sera le tour des Allemands qui le détiendront avec Bach et Hændel, Mozart et Beethoven jusqu'à Wagner. Alors sa clarté deviendra assez puissante pour éclairer le monde tout entier.

Ainsi qu'il a été fait jusqu'à présent dans le courant de cette étude, on commencera d'abord par tracer les portraits biographiques de musiciens de la troisième Ecole Contrapuntique. Ces silhouettes une fois esquissées on essaiera de leur attribuer leur place respective dans l'ensemble du tableau.

Si du Verdier (1) et le poète Ronsard (2) nous apprennent que Richeford fut élève de Josquin, ils se taisent sur les autres particularités de son existence. La seule chose que l'on sait de lui, c'est qu'il succéda, en 1543, à Jean Claus comme maître de chapelle à l'église Saint-Gilles de Bruges. Or, en 1548, le prêtre Jean Bart occupait la même charge à la collégiale ; on peut donc conclure que Richeford mourut vers 1548, à moins qu'il n'ait pris une retraite anticipée. Mais en tout cas il avait cessé

(1) *Bibliothèque Française*, tome III.

(2) *Mélanges de chansons tant de vieux auteurs que de modernes* (Préface).

de vivre en 1556, car Guicciardini dans sa *Descrizione de tutti i Paesi Bassi* le classe parmi les musiciens décédés au moment où il écrivait.

Richeford appartient donc à la première partie du XVI[e] siècle. Sa musique, très intéressante, n'est pas dépourvue d'inspiration : on peut déjà employer ce mot car depuis Josquin de Près on avait commencé à abandonner le thème liturgique ou populaire, et les compositeurs tiraient de leur propre fond les idées qu'ils devaient développer dans leurs œuvres. On trouve dans les messes et les motets de Richeford certaines quintes découvertes et de grandes pauvretés d'octaves (1). Mais sur son contrepoint, très libre d'allure, fleurissaient de curieux contre-sujets. Cela n'empêchait pas Richeford de côtoyer les dissonances prohibées qu'il savait éviter avec une grande adresse. Il existe de lui un *Christus resurgens*, motet à quatre voix pour le saint jour de Pâques (2) dont l'*Alleluia* est d'une douceur infinie et d'une

(1) On a dit que ces quintes voulues ont pour but d'éviter l'accord de septième, dont les consonnances attractives étaient défendues comme devant rompre le moule des tonalités et préparer les modulations. La musique sacrée le considérait comme trop sensuel et apte, par sa mollesse exquise, à faire naître des sentiments profanes. En réalité les musiciens se préoccupaient peu de ces prohibitions.

(2) Cette pièce est tirée du *Dodecachordon* de Glaréan.

inspiration délicieuse, véritable chant d'adoration et de triomphe d'anges priant au plus haut des cieux. Ce morceau est écrit pour deux soprani, alto et ténor, combinaison vocale qui lui donne une couleur légère et aérienne.

La plupart des œuvres de Richeford se trouvent dans un manuscrit du XVI[e] siècle appartenant à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Le deuxième livre des *Motets de la Couronne* publié par Petrucci, en 1519, renferme un *Miseremini mei* à 4 voix ; le huitième livre des *Motets* publié par P. Attaignant en 1534 contient un *Veni Electa* plein de beautés de premier ordre. Les œuvres de Richeford sont disséminées dans le manuscrit n° 38 des Archives de la chapelle papale à Rome, dans les recueils publiés à Anvers, Paris, Louvain et Venise pendant la première partie du XVI[e] siècle, dans les recueils de motets et de chansons édités à Lyon par Jacques Moderne, dans les collections d'Attaignant parues de 1534 à 1541, dans les *Canciones* de Sigismond Sablinger, dans les *Modulationes Selectissimæ* données à Nuremberg par Petrejus, en 1530. G. Schielen et Gesner, d'après Fétis, attribuent à Richeford un *Compendium musicale* dont on n'a pas, jusqu'à présent, retrouvé de traces et qui, d'après eux, n'aurait jamais été imprimé. Glaréan cite

plusieurs exemples des œuvres de Richeford et considère cet auteur comme un des plus habile maître de son temps. On a vu qu'il n'est pas indigne de ces éloges.

Certains historiens donnent aussi pour élève de Josquin de Près le célèbre Clément Jannequin ou Jennekin. Cette supposition n'a rien d'invraisemblable, car Jannequin se rapproche du style de Josquin. Il appartient bien à cette école : accentuant les tendances de son maître il cherche dans ses *Inventions* (1) à dépeindre musicalement sinon le côté intime du moins l'aspect extérieur des choses. Ses chansons célèbres, la *Bataïlle de Marignan*, la *Guerre*, le *Caquet des Femmes*, la *Jalousie*, le *Chant des Oiseaux*, la *Chasse du Lièvre*, la *Chasse du Cerf*, l'*Alouette*, le *Rossignol*, la *Prise de Boulogne*, lui ont mérité le titre de « musicien descriptif ». Le madrigal, qui va naître dans l'Ecole vénitienne d'Adrien Willaert, est pressenti dans ce genre de composition qui, on le verra plus loin, va faire école avec Gombert, Verdelot, Eckart de Kœnigsberg, Striggio et Croce. Il est bien de l'Ecole de Josquin qui transforme

(1) *Inventions* ! Que de promesses dans ce titre ! C'est l'abandon définitif du thème populaire ou liturgique : en même temps que l'affirmation de l'indépendance de l'artiste !

par son esprit l'art de ses prédécesseurs. « La fraîcheur printanière de son génie (de Josquin), son ingéniosité raffinée, la verve d'une nature primesautière, ressuscitent la musique et sous les formes anciennes et glacées du quinzième siècle font briller le premier espoir du renouveau. Le contrepoint compliqué reste encore avec lui la langue d'un art qui renonce malaisément à son raffinement intellectuel, mais au moins il s'adoucit et devient plus humain. On n'y affecte pas de mépriser les sens. L'homme reprend ses droits et retrouve le charme pittoresque de la nature » (1).

A ce point de vue Jannequin est le digne élève de Josquin. Avec lui le réalisme commence à pénétrer dans la musique, et cette tentative va continuer de s'accuser. Le XVII[e] siècle peut venir : les Flamands lui taillent sa besogne. La forme contrapuntique donnera, avec le Madrigal, tout ce dont elle est capable, et quand, par la force des choses, sa formule sera devenue impuissante pour exprimer les sentiments personnels, elle continuera à fleurir parallèlement à la monodie, dans le style religieux jusqu'à ce que l'orchestre ait pris assez de consistance pour devenir le cadre harmonique

---

(1) R. Rolland. *Histoire de l'Opéra en Europe* (1895).

où les sujets mélodiques, à l'aise, pourront se mouvoir.

Grâce aux Flamands l'harmonie est devenue une des conditions *sine qua non* de la musique. Rien ne peut exister sans elle. Les Flamands ont poussé cette forme à une telle perfection qu'on la croit capable de traduire tout par la polyphonie vocale. Mais la polyphonie n'est pas le dernier mot du progrès. On en examinera avec soin les défauts : il faudra chercher une forme nouvelle, car celle-ci ne fournira plus d'aliments suffisants au progrès. Quand cette forme nouvelle sera trouvée, la polyphonie deviendra son égale. Associée à l'orchestre par J.-S. Bach comme la monodie sa sœur, elle deviendra l'expression de la multitude, de même que la monodie est l'interprète du sentiment personnel. Il restera donc à la polyphonie la gloire d'être apparue la première et d'être l'origine, le point de départ de tous les progrès successifs.

Un curieux ouvrage publié à Nuremberg en 1552 intitulé : *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclio, disciplulo Josquini de Près, in quo præter cætera tractantus hæc : 1° De modo ornate canendi*; *2° De regula contrapunti; 3° De compositione*, et renferme un curieux chapitre *De regula contrapunti secundum dectrinam Josquini de Près*, donne le nom d'un autre

élève de Josquin, Adrien Petit Coclius appelé aussi Coclieus par Gerbert, Lichtenthal, Choron et Fayolle et qui vivait à Nuremberg. D'après Hugo Riemann, il serait né dans le Hainaut vers 1500, il aurait été chantre de la chapelle pontificale et confesseur du pape. Son existence fut très accidentée, « son genre de vie le conduisit jusqu'à la prison : mais lorsqu'il eut recouvré la liberté, il se rendit en 1545 à Wittemberg où il embrassa la religion nouvelle (le Luthéranisme). Il séjourna ensuite à partir de 1546 à Francfort-sur-l'Oder, puis à Kœnigsberg, puis à Nuremberg où il mourut probablement ». On connaît de lui un intéressant livre de *Psaumes* à 4 voix intitulé *Consolationes* et publié en 1552.

Gérard Avidius, autre élève de Josquin, écrivit une complainte à quatre voix sur la mort de son maitre. C'est le seul renseignement que l'on ait au sujet de cet artiste. La déploration a pour titre *In Josquinum a Prato musicorum principem monodia* (1). Son prénom de Gérard, qui se trouve souvent seul en tête de la plupart de ses compositions, l'a peut-être

(1) Tilman Susato l'a publiée dans le septième livre de son recueil : *chansons à quatre, cinq, six et huit parties de divers auteurs* (Treize livres in-4° oblong). Anvers, 1543-1550).

fait confondre avec Gérard de Turnhout, son contemporain, de son vrai nom Gheert Jaques, né à Turnhout en Flandre vers 1520, mort à Madrid le 15 septembre 1580, chantre de la chapelle du Dôme d'Anvers en 1545, maître de la confrérie de la Vierge en 1562, maître de chapelle de Philippe II à Madrid en 1572. Il semble cependant que ces deux artistes ne peuvent être confondus, bien que Gérard de Turnhout ait souvent signé lui aussi de son seul prénom un grand nombre de ses œuvres.

Les compositions de Gérard Avidius sont peu connues. Ces œuvres, par leur facture, accusent l'influence de Josquin de Près. Elles s'enlèvent sur le fond de la musique de l'époque par une recherche harmonique tombant parfois dans la pure virtuosité, ennemie née du véritable art dédaigneux de ces artifices. A ce point de vue les trois musiciens dont on vient de parler appartiennent sans discussion à l'école brillante de Josquin. Seulement il semble qu'avec eux le maître ait préludé à des éducations plus sévères et plus sérieuses. Gombert et Verdelot en sont la preuve comme Mouton et Willaert, ce dernier principalement qui est le pivot de l'évolution des écoles italiennes. Grâce au génie de Willaert, sur les austères harmonies de l'école flamande la mélodie italienne gracieusement d'abord s'enroulera, et

sur cette base solide elle fera éclore les inspirations les plus délicieuses jusqu'à ce que, livrée à elle-même et négligente de ce qui a fait sa force, elle arrive par une déchéance fatale, à prouver que la mélodie pure est une fleur éphémère qui éclôt vite et se flétrit aussi rapidement, laissant à peine dans l'espace une impression de ses couleurs vives, un souvenir fugitif de son parfum.

CHAPITRE II

Gombert et Verdelot

Bien qu'appartenant à l'école de Josquin, Gombert et Willaert méritent une place spéciale dans cette étude. Gombert et son élève Verdelot, digne successeur d'un tel maître, seront donc réunis en un seul chapitre. De même Willaert prendra place en tête de l'Ecole Vénitienne. On pourra plus facilement suivre ainsi les progrès que ces illustres disciples font accomplir aux théories de leurs glorieux initiateurs.

Dans la *Practica musica* (1) d'Herman Finck on lit le passage suivant : « *Nostro vere tempore novi sunt inventores in quibus est Nicolaus Gombert, Jusquini piæ memoriæ discipulus, qui omnibus musicii ostendit viam imo semitam ad quærendas fugas ac subtilitatem, ac est author musices planc diversæ a superiori. Is enim vitat pausas,*

(1) *Practica musica, exempla variorum signorum proportionum et canonum judicium de Tonis ac quædam de arte suaviter et artificiose cantandi.* Witembergœ excusa typis hœredum Georgii Rhaw, anno 1556, 1 vol. in-4°.

et illius compositio est plena cum concordantianum tum fugarum.

De ce texte on doit tirer les conclusions suivantes : en l'an 1556 vivait Nicolas Gombert, élève de Josquin de Près, qui, composant une musique tout à fait différente de celle que l'on chantait à cette époque, a enseigné aux autres musiciens une méthode parfaite de la fugue et des autres subtilités de l'art, et joignant l'exemple au précepte a fait entendre une musique fuguée pleine de recherches et d'harmonie. On trouve, en effet, dans les compositions de Gombert une sonorité plus intense et plus pleine. Gombert évitait avec soin les pauses et les silences qui forment des trous dans les œuvres des compositeurs de l'école précédente, et réduisent les parties de la polyphonie à un nombre souvent très restreint de voix chantant simultanément.

Nicolas Gombert, le musicien dont Hermann Finck fait un si grand éloge, naquit à Bruges ainsi que l'indique le premier titre du livre de ses motets (1) probablement vers 1500, puisque Josquin de Près son maître mourut en 1521. A cette époque l'éducation musicale compre-

(1) Nicolai Gombert, Flandri Brugensis, musici excellentissimi Motettorum Quatuor vocum liber primus. (A Venise, chez Jerome Scotto, 1540).

nait deux périodes bien distinctes : vers la huitième ou neuvième année le futur compositeur entrait comme enfant de chœur dans une maîtrise. Il y apprenait sa *main* musicale, ainsi que la solmisation, les aridités de la notation proportionnelle, les difficultés de la notation blanche, y recevait les premiers principes du chant, car sa jeune voix devait se mêler à celle des chantres aux cérémonies solennelles (1). Puis l'âge de la puberté transformait ses cordes vocales et leur donnait un timbre plus mâle ; alors, pendant l'époque de la mue, ne pouvant faire sa partie dans les chœurs le jeune musicien commençait à étudier sérieusement l'harmonie, le contrepoint, l'art du canon et celui de la composition.

La *Nouvelle Instruction familière* (2) de Michel de Menehou (3) publiée en 1558 nous est très précieuse à consulter au sujet de l'éducation musicale au XVI[e] siècle (4). On y apprend les trois degrés de musique et la façon de les

---

(1) Voir les *Essais sur la musique* de Grétry, vol. I, p. 8.

(2) « En laquelle sont contenues les difficultés de la musique ».

(3) Maître des enfants de chœur de l'église Saint-Maur-des-Fossés, à Paris.

(4) M. H. Expert en a donné une très intéressante édition avec transcription des exemples en notation moderne (Paris, 1900).

conjoindre, les trois sortes de points, les proportions et leurs signes, l'augmentation des signes en regard les uns des autres, les huit tons, les accords parfaits et les accords imparfaits, les accords à trois, quatre et cinq parties, la manière de *faire contrepoint* et de *cognoistre les canons*, etc.

Le traité de Michel de Menehou résumait en quelques pages l'instruction de l'époque. Nous lisons au chapitre XXVI. *Pour faire un accord à cinq parties*: « Pour composer à cinq parties l'on pourra facilement trouver accords propices pour la cinquiesme partie. Ainsi qu'il n'est besoing que les cinq parties chantent continuellement ensemble, n'y pareillement quatres: mais on les peut aucunes-fois entrelasser à trois ou à quatre parties par le moyen d'aucunes pauses qui est une chose souvent de meilleure grâce, que si les dittes cinq parties chantoient tousiours ensemble. » On voit donc quel progrès nouveau Gombert fit accomplir à la musique en lui donnant une plus grande plénitude de sonorité par l'abolition des poses dont on abusait. Gombert était excellent harmoniste, car il avait travaillé d'une façon profitable avec Josquin. Il devait avoir vingt et un ans quand son maître mourut.

D'autre part son nom ne se trouve dans aucun des recueils de compositions publiés

avant 1529. Or, à cette époque on n'imprimait pas la musique aussi facilement que de nos jours. Il fallait pour qu'un compositeur trouvât un éditeur que son nom fut déjà célèbre. Or, le premier morceau de Gombert que l'on connaît est une chanson publiée dans les recueils de *six Gaillardes et six Pavanes* parus, ainsi que les *XII Motets*, chez Pierre Attaignant en 1529.

Mais la première œuvre de Gombert fut probablement la déploration sur la mort de Josquin mise en musique à 6 voix (1).

Les maîtres de chapelle de la cour de Madrid sont connus. Le plus célèbre des musiciens de Charles-Quint à Vienne fut Jacques Clément auquel succéda Chrétien Hollander. Créquillon qui fut aussi un des musiciens illustres de son époque remplaça à la chapelle de Madrid Corneille Canis, le successeur de Gombert ainsi que cela est prouvé par un état de la maison de Charles-Quint vers 1547 (2).

Fétis donne ainsi la composition de la chapelle de Madrid : un prévôt de la chapelle, quatre chapelains, un chantre et compositeur

---

(1) On a vu précédemment qu'Avidius en avait composé une à quatre voix.

(2) Cité par Butkens dans le troisième volume de ses *Trophées du Brabant* (4 vol. in-folio, — 1560).

de musique, qui était à cette époque (1547) Maistre Créquillon, quatre chantres de basse, six chantres de ténor, quatre haultes centre, dix enfants de chœur, un sacristain maître des enfants de la chapelle, un organiste et un sacristain.

Nicolas Gombert garda les fonctions de maître des enfants de chœur pendant quinze ans environ, jusqu'en 1547. On a vu plus haut qu'en cette année Créquillon occupait la place de compositeur attitré de la chapelle impériale; celle de maître des enfants de chœur était tenue par Jean Toisnier. Il est donc vraisemblable d'admettre avec Fétis que, vers le milieu du XVIe siècle Nicolas Gombert, désirant se rapprocher de son pays natal, avait obtenu un bénéfice dans les Flandres et que se livrant dès lors uniquement à la composition, il s'était désisté de toute charge officielle, ainsi que semble l'indiquer son titre de *Musicus Imperatorius* mentionné en tête d'un de ses motets imprimés chez Gardane, à Venise en 1551.

La date de la mort de Gombert ne nous est point parvenue; on sait pourtant qu'il vivait encore en 1556.

Heureusement ses œuvres nous restent, et c'est en les lisant qu'on peut se rendre compte de l'exactitude de l'opinion que les contemporains se faisaient de sa grande valeur. Son

écriture vocale est très aisée. Rompu aux difficultés du canon et des procédés d'imitation il devait découvrir le principe plus compliqué de la fugue qui se perfectionna à l'orgue avec les Gabrieli, Frescobaldi, Froberger, Sweelinck, Scheidt, Pachelbel et Buxtehude et devait atteindre son apogée avec J.-S. Bach et Hændel. La fugue de Gombert se rapproche plus du canon que de la fugue à la quinte. Gombert affranchit le canon de la régularité dans la répétition du même motif, en varie les membres secondaires. Ce qui fait la véritable essence de la fugue, c'est-à-dire la modulation à la quinte ne pouvait être trouvé à cette époque, où la modulation était vigoureusement défendue. Les *ricercari*, les *toccate*, les *fantaisies* et les *sonates* pour orgue du XVII[e] siècle ont plus fait pour la fugue que l'invention de Gombert. Mais il demeure le point de départ de cet art subtil, qui devait naître logiquement des artifices contrapuntiques et les formes canoniques de la polyphonie vocale des écoles Flamandes. Gombert était un harmoniste remarquable : son contrepoint se joue au milieu des difficultés avec une grâce et une délicatesse qui n'exclut pas l'élévation du style et son œuvre peut se caractériser par la justesse de l'expression musicale et surtout descriptive du sens des paroles sur lesquelles naissait son inspiration.

On en voit des exemples curieux dans le *Chant des Oiseaux* et la *Chasse du Lièvre*, genre de madrigaux romantiques mis à la mode par Jannequin.

Un fait montrera la célébrité musicale de Gombert. Son *premier livre de Motets à quatre voix* eut en l'espace de onze ans quatre éditions en 1540, 1544, 1550 et 1551 ; le *premier livre de Motets à cinq voix* en eut trois, en 1541, 1551 et 1552. Gombert écrivit plus de deux cent motets que l'on trouve dans toutes les Anthologies du XVIe siècle. Ils sont empreints d'un grand sentiment et d'une remarquable expression religieuse; ses chansons sont pleines d'esprit et de verve.

Les messes de Gombert se trouvent dans le *Missarum quinque vocibus Liber Primus* et dans la grande collection de *Messes* imprimée par Adrien Le Roy et Robert Ballard. C'est dans cette dernière qu'a été publiée la messe la plus connue de Gombert écrite sur la chanson : *Je suis déshéritée*. L'usage de prendre le thème d'une chanson populaire n'était pas encore tout à fait abandonné. Déjà dans le motet le compositeur volait de ses propres ailes ; mais pour soutenir l'architecture sonore des messes musicales on croyait indispensable d'emprunter le thème d'une chanson populaire. Cet usage dura jusqu'en 1564, époque où Pa-

lestrina montra, dans sa *Messe du Pape Marcel*, que le compositeur pouvait écrire une œuvre de semblables proportions sans le secours d'aucun thème donné.

On ne connaît qu'un seul élève de Nicolas Gombert, Philippe Verdelot qui, lui aussi, eut son heure de gloire, si actuellement ses œuvres ne sont pas encore sorties de l'injuste oubli dans lequel elles dorment sous une vénérable couche de poussière accumulée par les ans. Très rares sont en effet les recueils de messes et de motets de cet auteur, et, chose curieuse, malgré les nombreuses éditions qui, au seizième siècle, ont été tirées de ces ouvrages, on n'en pourrait citer que très peu qui soient complètes, auxquelles il ne manque aucune partie vocale : cela rend leur reconstitution très difficile.

Il est des noms auxquels l'oubli s'attache cruellement, tel une poix gluante, obscurcissant comme à dessein tout détail biographique intéressant, toute anecdote caractéristique. C'est le cas de Philippe Verdelot, né probablement en Flandre au commencement du XVIe siècle, célèbre seulement par ses compositions et la mention que font de son nom les auteurs contemporains. La seule chose que l'on puisse affirmer, c'est qu'il vécut en Italie entre 1530 et 1540.

Quelle situation occupait-il à Florence où Cosme Bartoli le connut, ainsi qu'on peut le voir dans le Livre III de *Ragionamenti Academici sopra alcuni luoghi difficili di Dante?*

Sur ce point même on n'est pas d'accord : Dans le tome II de sa *Storia della musicæ sacra nella gia Capella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1397* (1), M. François Caffi dit avoir trouvé le nom de Verdelot sur la liste des chantres de la cathédrale de Venise. G. Vasari, dans sa *Vie des peintres illustres* (2) affirme que Verdelot aurait été maître de chapelle de la Seigneurie de Venise. Cette opinion est contestée par Fétis. Il est très possible que Verdelot vécut à Venise depuis l'époque où il quitta Florence jusqu'à sa mort vers 1567. Verdelot fut un des premiers compositeurs de madrigaux, forme qui prit naissance, à Venise, dans l'école de Willaert.

Il est véritablement étrange que l'on ne possède aucun renseignement sur ce musicien remarquable que Zarlino et Pierre Ponzio avaient en très grande estime. D'autre part Vincent Galilée, dans *Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare e rettamente suonare la*

---

(1) Venise, Antonelli, 2 vol. in-8°, 1854-1855.

(2) Voir la traduction française faite par Jean Roy et Leclanché, 10 vol. in-8°, 1840.

musica (1), non content de proclamer les excellentes qualités de ce musicien, cite de lui deux morceaux d'un beau sentiment.

Willaert estimait tellement la musique de Verdelot qu'il ne considérait pas indigne de son talent de transcrire quelques-unes de ses œuvres pour voix seule avec accompagnement de luth.

D'après Galileo et Bartoli, Verdelot et Arcadelt peuvent être considérés, après Willaert, comme les deux principaux maîtres madrigalistes de leur époque, en tout cas comme les deux auteurs s'étant adonnés les premiers à ce genre de composition : s'ils n'en sont pas les véritables créateurs ils ont contribué à le perfectionner et à le mettre à la mode.

Verdelot a laissé des madrigaux, des motets, des psaumes, des messes et des chansons.

Appartenant à l'école descriptive de Gombert, Verdelot préluda à sa *Chasse du Lapin* en ajoutant une cinquième voix à la chanson de Jannequin, la *Bataille de Marignan*, ce qui dénote de sa part une remarquable adresse et une grande science.

Deux dates précises se placent dans la chronologie du XVI[e] siècle. Sa première œuvre fut publiée dans le recueil de Jacques Junte paru à

(1) Venise, 1583.

Rome en 1526 : cela prouve qu'à cette époque sa réputation artistique était déjà établie. Dans la *Description des Pays-Bas* de Guicciardini, Verdelot est classé parmi les artistes flamands qui avaient cessé de vivre en 1567.

Et qu'importent, après tout ! les détails d'une existence modeste, consacrée entièrement au travail, quand l'œuvre de l'artiste reste debout pour proclamer la gloire de son génie ! Gloire impérissable, immortelle ! lorsque depuis longtemps les ossements sont poussière, elle fait incliner sur les vivants l'âme du musicien ; alors on croit encore la sentir, dans un murmure mystérieux, frôler les voûtes des basiliques où des accents mélodieux s'envolent avec la brise du soir, avec la buée de l'encens balancé devant la lampe du sanctuaire !

CHAPITRE III

Mouton, Willaert et l'Ecole Vénitienne

Dans ses notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville (1) M. Ch. Gomart rapporte l'épitaphe suivante : *Ci gist maistre Jean de Hollingue dit Mouton, en son vivant chantre du Roy, chanoine de Thérouanne et de cette église, qui trépassa le pénultième jour d'octobre M.D.X.X.I.I.* Cette épitaphe se trouvait sur une dalle de l'église de Saint-Quentin ; elle était placée à la porte du vestiaire, d'après un ancien manuscrit de Quentin Delafons.

Un autre document, donné par une édition de Le Roy et R. Ballard publiée en 1555 à Paris sous ce titre : *Johannis Mouton Samera-censis... Aliquot Moduli,* semble indiquer que Mouton était natif de la Picardie et qu'il avait

(1) Publié dans les *Annales de la Société Académique de Saint-Quentin*, tome VIII (1850), p. 212 et dans le premier volume des *Etudes Saint-Quentinoises* (1851), p. 312.

vu le jour dans la partie de cette ancienne province comprise dans les limites du département de la Somme.

Cette édition est très rare : il s'en trouve, au British Museum, un exemplaire catalogué sous le numéro A 132. Fétis, fort probablement n'en avait pas eu connaissance lorsqu'il dit dans la *Biographie des musiciens* : « l'épitaphe de cet artiste fait connaître que son nom était Jean de Hollingue, dit Mouton. Toutefois il se peut que le nom de Hollingue soit, non celui du musicien, mais bien celui de la ville où il vit le jour ; car on sait qu'il fut d'usage jusqu'au commencement du XVII[e] siècle de désigner souvent les personnes par leur prénom joint au nom du lieu de leur naissance. Or, Hollingue ou Holling est un village situé dans le département de la Moselle, à sept lieues de Metz. Il faut avouer que l'ignorance où l'on a été jusqu'à ce jour du nom de Jean de Hollingue, tandis que celui de Mouton se trouve placé sur toutes les œuvres de l'artiste et dans une multitude de recueils, font attacher quelque importance à cette conjecture et que *Jean de Hollingue dit Mouton* doit être *Jean Mouton né à Hollingue.* »

Cette opinion semblerait vaguement corroborée par Glaréan qui vit Jean Mouton à Paris en 1521, un an avant sa mort et l'appelle

« Gallus ». Guicciardini, lui, fait de Mouton un musicien Belge.

Il paraît assez difficile d'établir une opinion exacte au milieu de toutes ces divergences. Peut-être faut-il se résigner à combiner les deux renseignements, en excluant le témoignage de Guicciardini et admettre, avec James R. Sterndale-Bennet Esq. (1) que Jean Mouton est en effet né à Hollingue, et que l'épithète de *Sameracensis* lui fut attribuée parce que le musicien a résidé à Saint-Quentin.

Une seule chose peut excuser l'erreur de Guicciardini : tous les musiciens célèbres de l'époque appartenaient à l'Ecole Flamande dont la célébrité est si grande qu'il semble impossible d'être un artiste de valeur sans avoir appartenu à cette admirable pépinière de génies.

On peut donc l'expliquer par ce fait que, tout en étant Français de naissance, Jean Mouton appartient à l'Ecole Flamande ; car on sait, par Willaert et Zarlino, qu'il eût pour maître Josquin de Près, et qu'il prend rang après Ockeghem et Josquin dans cette remarquable pléiade artistique.

Rien n'empêche donc de croire que Jean

---

(1) Voir *Dictionary of Music and Musicians*, edited by Ceo Grove (London, Macmillan and C°), vol. II, p. 378.

Mouton était de nationalité française. La date de sa naissance est inconnue. Fétis propose celle de 1475 : elle est fort vraisemblable. Lorsque Petrucci commença ses premières éditions musicales, Mouton devait être dans toute la fleur de sa jeunesse. L'édition des *Cinq messes* de Mouton (à quatre voix) est probablement le plus ancien recueil consacré aux œuvres d'un même musicien. Mouton pouvait avoir trente ans environ quand il commença à devenir célèbre. C'était ordinairement l'âge où, les études terminées, les premières œuvres exécutées, un musicien voyait s'établir sa renommée. Fétis ne donne pas une excellente explication en disant que les communications étaient lentes au XVIe siècle. On est au contraire étonné de constater avec quelle rapidité la célébrité artistique se répandait à travers le monde civilisé. Plus difficile à obtenir était justement cette renommée consacrée par les grands éditeurs d'Italie. Cette gloire, Jean Mouton l'a acquise en 1508, ainsi que cela est prouvé par le recueil de *Messes* imprimé par Petrucci. Trois ans auparavant le même éditeur publiait deux œuvres de ce maître dans le quatrième recueil des « Motets de divers auteurs » paru en 1505.

Comme presque tous les compositeurs de son temps Jean Mouton appartenait au clergé.

Son épitaphe apprend qu'il fut chantre du roi (sous les règnes de Louis XII et de François Ier), puis chanoine de Thérouanne et de Saint-Quentin. Rabelais (1) le cite parmi les musiciens « chantants mélodieusement » et « en un jardin secret soubs belle feuillade, autour d'un rempart de flacons, jambons, pastés et diverses cailles coiphées mignonnement chantants ».

Kiesewetter (2) dit que Mouton fût maître de chapelle du roi Louis XII et qu'il succéda à Josquin. Kiesewetter ainsi que plusieurs autres écrivains commet une erreur : le texte de l'épitaphe citée plus haut le qualifie de chantre ; d'ailleurs Mouton ne resta que peu d'années à la cour. Chanoine de Thérouanne, lorsqu'en 1513 cette ville tomba au pouvoir des Anglais, Mouton dut se réfugier à Paris où il fut nommé chantre du roi. Il resta deux ans à la cour de Louis XII et environ cinq ans à celle de François Ier. Puis après l'entrevue du Camp du Drap d'Or où il dut accompagner le roi (3) il de-

---

(1) Dans le *Nouveau Prologue du Quart Livre de Pantagruel.*

(2) *Mémoire sur les musiciens Néerlandais.*

(3) *L'Ordonnance et ordre du tournoy joustes et combat à pied et à cheval .. veue assemblée et visitation de tres haultz et tres excellents princes les rois de France et d'Angleterre* (Paris. Jehan la Caille, 1520, in-4°) : Fut accordé entre chantres de France et Dangleterre que quand l'or-

manda un canonicat à Saint-Quentin pour retrouver son ancien maître Josquin qu'il devait au bout de onze mois rejoindre dans la tombe. D'après ces hypothèses Mouton serait mort dans sa quarante-septième année, mais sa vie aurait été bien remplie ainsi que l'on peut en juger par ses œuvres.

Mouton laisse 15 messes, 87 motets, 3 psaumes et un certain nombre de chansons françaises.

Jean Mouton fut un contrapuntiste très habile : son motet *Nesciens Mater*, quadruple canon à huit voix, est remarquablement écrit et d'une excellente sonorité. Mais le compositeur n'abusait pas de ces artifices dont il semble avoir compris, un des premiers, la futilité. Sa belle messe *Alma Redemptoris* (1) témoigne d'un talent puissant et qui vole de ses propres ailes, comme le dit Ambros (2). Elève de Josquin

---

ganiste de France toucheroit des orgues qu'ils chanteroient et pareillement quand l'organiste Dangleterre jouroit ceux Dangleterre chanteroient... là où estoit les cors de sabbuttes et fifres du roi avec les chantres et les faisoit si bon oyr qu'il est impossible de oyr plus grande melodye. » C'est la première fois qu'il est question au XVIe siècle de musique vocale et instrumentale simultanées. Il est vrai que la cérémonie avait lieu en plein air.

(1) Voir la neuvième livraison des *Maîtres musiciens de la Renaissance Française éditée* par M. M. Expert.

(2) *Geschichte der Musik*, tome III, p. 278.

il suit les traces de son maître mais son talent original se fait remarquer dans les détails ingénieux où s'affirme sa personnalité.

Burney a donné des exemples de plusieurs messes de Mouton dans lesquelles il ne trouve aucune variété de mesure et de composition. « La mélodie y fait défaut, ainsi que l'invention, dit-il, et c'est en vain qu'on y chercherait les traces de la moindre science des modulations ». Sur quoi Burney fait-il reposer cette appréciation sévère en même temps qu'entachée d'une grave erreur ? L'opinion des contemporains ne s'accorde guère avec le jugement du critique anglais, et ceux qui ont tenu entre les mains les compositions de Mouton, se réunissent au contraire pour proclamer, avec Glaréan, la beauté de la mélodie, l'art prestigieux de la composition, la science étonnante de ce grand artiste qui se rapproche tant de Josquin, son maître, et qui eut l'honneur d'être un des anneaux de cette chaîne remarquable, qui, par Okeghem et Josquin d'un côté, Willaert et Zarlino de l'autre, rattache à l'école flamande la belle école vénitienne dont la gloire, reflet de la splendeur de la première, brillera éternellement au firmament musical.

Mouton eut pour principal élève Willaert qui, en fondant l'école vénitienne transporta la science flamande sous le ciel riant d'Italie ; et

l'influence du climat délicieux produisit la belle fleur mélodique éclose sur un rameau solide, mais qui, semblable aux orchidées, d'essence précieuse et monstrueuse, pousse son étrange floraison aux dépens de la tige qu'elle aurait fini par épuiser, si la vitalité de la sève productrice n'avait pas à son tour fait tomber cette végétation exubérante, cette corolle dangereuse dont le parfum capiteux ne produit heureusement qu'une éphémère ivresse !

L'Italie, qui dans le grand mouvement musical du seizième siècle se met en marche la dernière, attendait sans doute pour prendre son essor qu'un maître flamand lui eut ouvert les portes, et guidé ses premiers pas dans la carrière.

Ce maître fut Adrien Willaert qui laissa après lui de brillants élèves : Cyprien de Rore, Alfonso della Viola, Costanzo Porta, Zarlino, à qui l'on doit le premier traité d'Harmonie, Gastoldi, Orazzo Vecchi dont les madrigaux dramatiques, origine du théâtre lyrique italien, sont encore actuellement considérés comme de purs chefs-d'œuvre. L'Ecole vénitienne, la première au point de vue chronologique, la première aussi à celui du mérite, est une grande période de l'art du XVI[e] siècle. Elle demeurera une des plus belles, entre toutes ces réunions d'artistes qui devaient porter le renom de l'Italie si haut,

que des poètes, d'accord en cela avec des historiens mal documentés, mettaient, au point vue musical, les peuples de la grande péninsule au-dessus de toutes les nations, confondant, en une même définition, ce qui n'était qu'une partie de la musique avec ce qui devait être la musique tout entière. Car la musique n'est pas une mélodie, elle est un art plus complet et plus sublime encore : C'est vouloir la restreindre, c'est s'attacher à diminuer son rôle que de définir l'expression d'une seule voix qui chante. Certes les Italiens firent un merveilleux cadeau au monde en le dotant de la monodie. Mais à l'origine, cette mélodie n'était que la forme *extérieure* d'une harmonie intime et vibrante. Plus tard, ils se sont appliqués à en faire seulement une apparence vide, une forme creuse, une bulle de savon irrisée et sans consistance qui, en crevant, les a éclaboussés de mousse. Ils ont voulu donner une importance injustifiée à cet élément qui n'a sa raison d'être que par l'harmonie, et est seulement une formule simple d'un art complexe. Ayant créé une forme nouvelle ils ont, sous l'impulsion de leur tempérament superficiel, voulu tenter d'y condenser l'art tout entier, et ils ont vu s'écrouler le colosse aux pieds d'argile péniblement dressé. La polyphonie pure de l'Ecole Contrapuntique Flamande était un art incomplet : il a

passé après deux siècles. La mélodie des écoles monodiques italiennes était un art incomplet ; il a passé lui aussi après deux siècles. L'art véritable est la réunion des deux éléments qui ne peuvent exister l'un sans l'autre, car c'est par les mille sons de sa polyphonie instrumentale et vocale, qu'en un hymne triomphal, les admirables voix de ces mélodies indépendantes prennent leur véritable accent, dans la multitude des accords formés de mille rythmes divers.

Toutes deux ont contribué à créer cette forme immortelle les premiers par l'architecture des harmonies savantes, les seconds par les ornements de leurs expressives mélodies. Il appartenait à un autre siècle, à un autre peuple d'opérer leur jonction définitive. Il fallait une éducation plus profonde, une civilisation plus raffinée, une initiation plus sérieuse pour permettre à l'humanité de s'approcher du sanctuaire où le Dieu qu'elle a créé resplendit dans la gloire immense de ses innombrables rayons.

Les Flamands et les Italiens ont été les ouvriers de la première heure. Des liens indissolubles devaient les réunir dans l'Histoire.

Adrien Willaert naquit vers 1480 à Bruges (1)

---

(1) C'est à tort que le baron de Reiffenberg, savant historiographe musical belge, a, dans sa *Lettre à M. Fétis,*

ainsi que le prouvent un texte de Zarlino et les sept testaments qu'il fit dans le courant des dix dernières années de sa vie. On a contesté quelquefois l'autorité de Zarlino, car il semble s'être évidemment trompé en inscrivant l'année 1490 comme date de la naissance de Willaert. On a raison de croire avec M. Caffi (1) que c'est en l'année 1480 que Willaert vint au monde. L'erreur provient peut-être d'une faute typographique. Si les historiens n'avaient que ces vétilles à se reprocher ! Du reste ainsi qu'on a pu le constater mainte et mainte fois déjà, rien n'est plus obscur que certaines circonstances de la vie privée des artistes de la Renaissance, circonstances auxquelles nous attachons du prix aujourd'hui et qui à cette époque sem-

---

directeur du Conservatoire de Bruxelles sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique, attribue à Willaert pour lieu de naissance le village de Rosselaere ou Roulers, petite localité de la banlieue de Courtray. Peut-être le baron de Reiffenberg s'est-il appuyé sur l'assertion de Jacques de Meyère ou Meyer, un des contemporains de Willaert, et qui a commis bien des erreurs, ainsi qu'on le verra plus loin. On ignore quelles relations Jacques de Meyer avait pu avoir avec Willaert et comment il avait été renseigné sur des circonstances dont on ne s'occupait guère à son époque ; Zarlino dit que le grand musicien, à la fin de sa vie se rendit deux fois à Bruges, sa ville natale faisant courageusement le pénible voyage d'Italie en Flandre pour aller rendre visite à sa famille et à d'anciens amis qu'il n'avait pas oubliés.

(1) Op. cit.

blaient insignifiantes. Quand le nom d'un artiste doit rester immortel, est-il si nécessaire de savoir exactement le moment où l'homme a commencé de vivre ?

Combien de fois aussi l'orthographe du nom de Willaert n'a-t-elle pas été altérée, comme celle de son illustre devancier Josquin ? D'après Fétis on l'appela Vuigliard, Wilaert, Wigliard, Willaerth, Wigliar et plus simplement encore Adrien, en italien Hadriano, ce qui fait que certains écrivains transmontains l'ont revendiqué comme un fils de la péninsule italique.

Adrien Willaert fit d'excellentes études à Bruges, puis il fut envoyé à Paris pour suivre à l'Université les cours de droit, car ses parents le destinaient à la carrière juridique. Mais dans l'âme du jeune homme la Muse divine chantait, et Adrien Willaert abandonna sans regret les arides études dans lesquelles Cujas devait plus tard s'illustrer, et se livra entièrement à son penchant pour la musique. Ce fut à Paris qu'il rencontra Josquin de Près et Jean Mouton qui furent ses maîtres.

En 1516, après avoir passé quelques années à Bruges, Willaert arriva à Rome. Il avait déjà écrit un certain nombre de motets et de morceaux religieux et leurs exécutions dans les maîtrises flamandes lui avaient assigné un rang honorable parmi les compositeurs de son épo-

que. C'est immédiatement à son arrivée à Rome que se place l'anecdote suivante racontée par Zarlino : « Jai ouy dire au très excellent Adrian Williart lui estre arrivé qu'on chantoit à Rome en la chapelle du Pape presque toutes les festes de Nostre Dame, ce motet à six voix : *Verbum bonum et suave* sous le nom de Josquin et estoit tenu pour une des belles compositions qu'on chantoit de ce temps là ; luy nouvellement venu des Flandres en Italie au temps de Léon Xe, se trouvant en ladite chapelle où on chantoit ce motet, et disant qu'il estoit sien, comme il l'estoit à la vérité, la malice (ou bien je diray plus modestement l'ignorance) de ceux-là valut tant que plus jamais ils ne le voulurent chanter (1). »

Willaert allait bientôt prendre une éclatante revanche en Italie.

Ses débuts à Rome furent difficiles. Est-ce la mauvaise volonté qu'il rencontre chez les chanteurs de la chapelle Sixtine qui l'empêche de trouver l'emploi qu'il cherchait ? Est-ce plutôt encore parce que, n'étant pas entré dans les ordres, il se heurta à des obstacles de

---

(1) *Istituzioni harmoniche divise in quattro parti nelle quali oltre e le materie appartenente alla musica si trovano dichiarati molti luoghi de poeti historici e filosofi* (Venise, 1558, in-folio). Lib. IV, C. 35, traduction inédite de Jehan Le Fort.

toute sorte, dans la capitale du monde religieux où tous les musiciens, compositeurs ou chantres, étaient prêtres ou chanoines ?

Toujours est-il que Willaert ne fit pas un long séjour dans la ville éternelle.

Patrizzi, qui fut un philosophe instruit, nous apprend (1) que Willaert demeura quelque temps à Ferrare avant de se rendre en Hongrie où il entra au service du roi Louis II en qualité de maître de chapelle, ainsi que l'attestent Printz (2) et Meyer (3).

Il est bon d'observer que Meyer commet une erreur en disant que Willaert était encore au service de ce prince en 1531 lorsque parut son ouvrage. Louis II, roi de Hongrie et de Bohême, fils de Ladislas VI, né en 1506, succéda à son père à l'âge de dix ans sous la tutelle des Magyards qui ne lui laissèrent que le titre de roi. Ce prince fut tué en 1526, à l'âge de vingt ans à la bataille de Mohatz livrée contre les troupes de Soliman II.

Peut-être Willaert occupa la même situation auprès de Ferdinand I[er] d'Autriche qui lui suc-

---

(1) *Della poetica deca istoriale deca disputata.* (Ferrare, 1586, in-4°.)

(2) Histoire de la Musique. (Dresde, 1690, in-4°.)

(3) *Flandricorum rerum Decus de origine antiquitate, nobilitate ac genealogia Comitum Flandriæ* (Bruges 1531, in-4°).

céda. Mais il est plus sage de croire que les malheurs, qui frappèrent à cette époque le royaume de Bohême et de Hongrie, ayant jeté le trouble dans les institutions de l'empire, la chapelle royale fut réformée, et qu'alors Willaert se rendit à Venise où le 12 décembre 1527 la place de maître de la chapelle ducale de Saint-Marc lui fut donnée par décret signé du doge Andrea Gritti.

Willaert succéda à P. de Fossis et vécut à Venise jusqu'au 7 décembre 1562, date de sa mort.

Le nom d'Adrien Willaert reste attaché à trois grandes choses : la fondation de l'Ecole Vénitienne, la composition des doubles chœurs, et la rénovation, sinon l'invention, du Madrigal.

Il sera question plus loin de l'école vénitienne.

« La géniale innovation de Willaert, dit H. Riemann, celle qui a marqué son école d'un sceau tout spécial d'originalité est la composition pour doubles chœurs ; cette innovation lui fut du reste inspirée par la disposition même, dans l'église Saint-Marc de deux orgues se faisant face et ayant chacun leur galerie (1). »

Arrivons maintenant au Madrigal, qui joue

(1) *Dictionnaire de musique.*

un si grand rôle dans l'art du XVIe siècle où il est également perfectionné par les Flamands et les Italiens : car s'il naquit en Italie, c'est à la Flandre qu'il dût sa Renaissance. L'influence flamande resta prépondérante en Italie au XVe siècle : la monodie ne fut qu'une évolution de l'art contrapuntique, une transformation due au courant des idées, à une compréhension nouvelle de l'art ; en tout cas s'il y a modification dans l'Ecole Flamande il n'y a jamais eu décadence.

Sans s'attarder outre mesure sur l'étymologie de ce mot Madrigal qui a fait répandre beaucoup d'encre par les commentateurs, il faut constater que les uns le font venir de l'italien *madre*, parce qu'à l'origine le Madrigal aurait été un poème composé en l'honneur de la Vierge, au moment où, après les Croisades, le culte de la femme commence à se répandre dans le monde. D'autres, à cause de son caractère champêtre, vont le chercher dans le mot grec *μανδρα* (en latin *mandra* qui signifie bergerie et de *gal* (mélodie). D'autres encore prétendent que c'est une corruption du mot espagnol *madrugada* qui signifie le point du jour, l'aurore, et qui se traduirait fort bien par *aubade*. D'autres enfin feraient venir ce nom d'une ville située dans une des plus charmantes vallées de la Vieille-Castille.

Quoi qu'il en soit le nom de Madrigal, donné à une sorte de poème terminé par une pointe d'épigramme, fut transmis plus tard à la musique sur laquelle il était chanté.

Jusqu'au moment de l'invention de la typographie musicale il est assez difficile de connaître exactement ce que pouvait être ce genre de composition. On ne s'éloignerait peut-être pas beaucoup de la vérité en supposant que le madrigal, comme la chanson, était à la musique profane ce que le motet devait être à la musique sacrée et que l'association du *déchant* à la mélodie liturgique qui avait été l'origine de l'un, pouvait fort probablement aussi avoir donné naissance à l'autre en faisant déchanter sur un air populaire. Ce seraient donc les troubadours, les trouvères et les minnesænger qui les premiers auraient imaginé ce procédé musical. Mais bien avant les premiers bégaiements de la science harmonique, avant l'invention du contrepoint, la corporation des ménestrels avait cessé d'exister. L'âge de la chevalerie était passé, et passé avec elle le temps où les poètes chantaient des hymnes à la Vierge, des poèmes pastoraux ou des aubades à leur dame.

La musique purement de mélodie vocale était restée l'apanage des chanteurs populaires, tandis que l'harmonie agrandissait le domaine de ces multiples voix sous les voûtes

des cathédrales. Le madrigal changea de forme ; comme la chanson il suivit l'exemple du motet et devint polyphonique. Lorsque les musiciens flamands furent appelés à la cour des princes pour embellir, par un art nouveau, les cérémonies du culte, les rois qui se les étaient attachés, voulurent aussi, les jours où la religion ne les appelait pas dans les églises, profiter de leur génie et jouir de leurs talents musicaux appliqués aux choses profanes. Le madrigal nouveau, œuvre de caractère mondain, est parti de ce principe, et c'est dans l'art musical flamand qu'il a pris naissance au xve siècle. On le trouve dans les anciennes chansons flamandes et françaises à plusieurs voix. La forme embryonnaire existe dans les chansons de Busnois, Okeghem, Obrecht, Regis, Agricola Brumel, Caron, Josquin de Près et Pierre de la Rue. Seulement l'allure de la chanson, plus naïve, moins précieuse, agrée mieux les compositeurs Flamands. L'usage de traiter les mélodies bien connues de la musique populaire leur fait négliger le madrigal. Il refleurira en Italie au seizième siècle lorsque le sentiment commencera à percer sous la polyphonie. Il deviendra l'étiquette d'un genre rénové, et les élèves de Josquin, rompus à toutes les difficultés du contrepoint et du canon, pourront seuls mener à bonne fin la composition de

ces œuvres compliquées et traiter ce genre de polyphonie assujettie à des règles très rigoureuses. C'est aux disciples de Josquin que l'on doit attribuer la résurrection du madrigal et la création du style dit madrigalesque, dans lequel les Italiens, qui avaient appris d'eux la science harmonique, excellèrent dans la suite. L'Ecole de Florence fut principalement très remarquable dans ce genre de compositions vocales. Les musiciens de cette école suivirent l'exemple de Josquin, de J. Archadelt, de A. Willaert, de Philippe Verdelot, de Giache de Wert, de Hubert Waëlrand et perfectionnèrent le madrigal à l'aide des ressources de leur génie personnel.

Avec Willaert le madrigal ne suit plus un thème donné ; la liberté d'invention est complète, aussi on comprend de quelle immense variété de rythme il enrichit l'art musical. Mais chose curieuse à constater, les musiciens italiens du commencement du XVIe siècle semblent l'avoir pressenti. Leur *Frottole*, chant populaire, qui commence à s'élever à un niveau artistique, tient le milieu entre la villanelle harmonisée note contre note et le madrigal rempli d'artifices harmoniques. Bartolomeo Tromboncino de Vérone écrit de nombreux frottole, à une voix avec accompagnement de luth, qui furent publiés en 1509. En 1517 il écrit à 4

voix le *Lamento d'Orlando* tiré du *Roland Furieux* et met en musique, ainsi qu'Archadelt, des madrigaux de Michel-Ange. Willaert écrit des madrigaux sur des poèmes de Pétrarque. Puis le madrigal se répand avec rapidité en Italie, où à côté du flamand Cyprien de Rore se distinguent C. Porta, Palestrina, Orazzo Vecchi, Lucas Marenzio, Gesualdo, prince de Venouse et l'illustre flamand, Roland de Lassus.

L'Italie a pris rang parmi les nations musicales. Pour l'intelligence de la suite de cette étude, il est devenu nécessaire de tracer un tableau résumé de la musique en Italie avant le XVIe siècle.

CHAPITRE IV

LA MUSIQUE EN ITALIE AU XVIe SIÈCLE

Bien avant Willaert les musiciens flamands avaient pénétré en Italie et commencé à défricher le vaste champ fertile de cette contrée favorisée des arts, l'émondant peu à peu des ivraies pernicieuses, des herbes folles qu'ils n'avaient cessé d'extirper habilement, afin de préparer pour le bon grain à venir la terre féconde que devait ensemencer plus tard l'illustre élève de Josquin, faisant d'un geste auguste, germer les harmonies, fleurir les mélodies, gerbe admirable du pur froment musical, rehaussée de toute la tendresse de nuance de ces modestes bluets, de la violence de ton de ces coquelicots éclatants qui étaient les premiers rythmes bégayants des Frottole et des Villanelles.

Car la musique était en honneur chez les peuples de la péninsule. Héritiers directs des muses populaires grecque et latine, ils en avaient péniblement conservé les traditions au milieu des troubles qui secouèrent l'Italie du Moyen Age. A côté des maîtrises que les ca-

thédrales des grands évêchés entretenaient avec soin à l'exemple de la chapelle pontificale, se développaient dans l'âme naïve du peuple les *frottole*, anciens chants populaires dont Petrucci a publié, de 1504 à 1509, à Venise, neuf recueils intéressants. Les frottole étaient originaires des états vénitiens : mélodies caractéristiques aux rythmes faciles et berceurs, elles appartenaient à l'art enfantin des artisans et des conducteurs de gondoles. Les paroles en étaient satiriques et d'un comique parfois un peu gros, comme aussi d'une sentimentalité larmoyante et frivole. Ce genre tenait le milieu entre le madrigal et la villanelle (1) chant sans accompagnement instrumental, presque homophone, rappelant vaguement la *canzonetta* et la *ballata*, l'archaïque ballade. Ces frottole étaient le plus souvent écrites à quatre voix sur des harmonies fréquemment incorrectes, quand elles n'étaient pas d'une grande simplicité — mélodie du ténor avec contre-chant des dessus en accords consonnants note contre note. — Les recueils de Petrucci en contiennent un certain nombre

---

(1) « Dénomination adoptée vers 1500 pour la chanson populaire italienne d'allure légère, comique, et parfois lascive, par opposition à la chanson artistique plus fine, le Madrigal » (H. Riemann, *Dict. de musique*).

dues à l'inspiration facile des compositeurs italiens qui vivaient dans la deuxième partie du quinzième siècle et dont les noms conservés par le célèbre imprimeur vénitien sont seuls connus. C'étaient Antoine Caprioli et Antoine Gasparo de Brescia ; Antoine Rossetti, Bartolomeo Tromboncino, Michel Pesenti, Jean Brocchi et Marco Cara de Vérone ; Antoine Stringari et Nicolas Pisaro de Padoue, Andrea de Antiquis et François Anna de Venise ; Rossini de Mantoue, etc.

Mais ces aimables flonflons, ces refrains légers ne se réclamaient que de très loin du véritable art musical arrivé déjà chez les maîtres flamands à une incomparable perfection.

La musique sacrée avait cependant été illustrée déjà par des artistes qui, à défaut de profondes connaissances harmoniques, possédaient un admirable tempérament musical. Zucchetto et Francesco de Pesaro furent à Venise les premiers musiciens italiens de réelle valeur. Mistro (1) Zucchetto est le plus ancien organiste connu du grand orgue de la chapelle de Saint-Marc. D'après M. Caffi, Zucchetto aurait été appelé à cette situation en l'année 1318. Il eut pour successeur Francesco de Pesaro qui

(1) Corruption familière du mot *maestro*.

occupa la même fonction. On n'en était encore qu'aux vagissements de la musique ; à cette époque la première école flamande n'existait pas encore : Dufay venait à peine de naître. Ce fut en effet vers 1470 que la réputation de la science musicale de Binchois devint assez grande pour lui amener des élèves. Mais tandis que le mouvement musical se dessinait dans les Flandres, puis en France à la suite d'Okeghem, l'Italie restait stationnaire, bercée par le murmure des vagues de la Méditerranée et de l'Adriatique, et comme un barcarol paresseux, un lazzarone indolent, se chauffait au clair soleil de Lombardie et de Calabre.

Pourtant la seconde école Flamande venait de se créer avec Okeghem, Busnois et Obrecht lorsqu'un musicien Flamand Johannes Tinctoris appelé Giovani del Tintore par les Italiens et né à Poperinghe, en Brabant, vers 1434 ou 1435, entrait en 1475 au service de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples, et fondait aussitôt dans cette ville une école de musique, la première d'Italie en date sinon au point de vue du mérite.

Cette école dura peu ; Tinctoris envoyé en Flandre en 1487 pour chercher les chanteurs dont avait besoin la chapelle royale et qu'on ne pouvait trouver en Italie, resta dans les

Pays-Bas et accepta un canonicat à Nivelles où il mourut en 1511.

A la même époque un autre flamand, Bernhard Hykaert ou Ycaert, faisait aussi partie de la chapelle royale de Naples. M. E. Vanderstraeten, dans son *Rapport sur les musiciens Belges en Italie* (1) dit que sur les registres de la Collégiale Ycaert occupait la onzième place parmi les chantres et Tinctoris la douzième. Il est probable que ce rang leur était attribué par droit d'ancienneté, car pour le mérite les deux musiciens Flamands étaient supérieurs à leurs collègues : les œuvres musicales de Tinctoris et de Ycaert ont été conservées, le nom des autres chantres napolitains ne nous est même pas parvenu.

Cependant l'art musical se répandait à travers l'Europe. L'an 1480 vit l'apogée de la seconde école Flamande avec Josquin de Près, la première école polyphonique allemande avec Adam de Fulde, Heinrich Finck, Thomas Stolzer, Hermann Finck, Heinrich Isaak et Ludwig Senfl, dont les procédés musicaux découlent du contrepoint flamand. Et l'année où Adrien Willaert, qui devait plus tard révolutionner l'art italien encore dans l'enfance,

---

(1) Bruxelles, 1875.

voyait le jour à Bruges, Ycaert le docte théoricien flamand, entrait en discussion sur des points de doctrine harmonique avec l'Italien Franchino Gafori un des plus savants didacticiens de son temps et dont la science, puisée dans l'enseignement de Godendach, s'était fortifiée dans la fréquentation de Tinctoris et de Jean Garnier, comme celui qui était son contradicteur.

L'invasion flamande se poursuivait en Italie, invasion pacifique et féconde, telle la semence pénétrant la glèbe fertile, dont le soleil du Midi réchauffait la production, trop hâtive peut-être, mais dont les épis les plus vigoureux devaient s'appeler Costanzo Porta, Della Croce et Palestrina.

Alors arrivent des Flandres, Jean de la Macque à Naples, Gaspard Van Verbeecke à Milan, Jean Cordier, Josquin de Près à Rome, puis à Ferrare, Brumel, Gisbert Battenberg, Pierre de Bruxelles, Jean Havie, François de Louvain, Jean Abbié, Pierre Biéda, Jean-Marie Maryc, Pierre Marin de Bruxelles, compositeurs de valeur inégale, mais tous chantres habiles que les maîtrises italiennes se disputaient. A Venise, c'était Pierre de Fossis, peut-être de son vrai nom Van den Gracht, un des plus illustres maîtres de la chapelle de Saint-Marc avant Willaert et qui en 1505 composa en

l'honneur d'Anna Condola Aquitana, femme de Ladislas I, roi de Hongrie, une cantate qui longtemps servit de modèle aux intermèdes musicaux, première tentative de théâtre lyrique dont l'Italie allait être plus tard le berceau, lorsque Péri, Caccini et Monteverde transporteraient sur les tréteaux les plus antiques essais de l'action scénique musicale.

Alors se créèrent les écoles de Lombardie dont l'histoire ne peut se séparer de celle de Venise, et tous les musiciens flamands, célèbres dans leur pays se répandirent à travers la péninsule portant dans tous les centres cultivés la saine doctrine de l'harmonie, sans laquelle la mélodie n'est qu'une ombre vaine d'expression et de sentiment.

Les questions géographiques, qui reliaient la Lombardie à la république de Venise, unissaient intimement les événements de leurs deux histoires musicales naissantes : les maîtres de Venise étaient appelés en Lombardie, les disciples lombards allaient étudier à Venise ; les doctrines étant les mêmes le style devait être identique et les caractères des deux écoles-sœurs se trouvaient à tel point intimes qu'on les confondait souvent dans leurs œuvres tout en assignant pourtant, et avec justice, la place la plus élevée à l'école de Venise. On a constaté l'exode flamand à Fer-

rare et en Lombardie : les origines flamandes de l'école vénitienne sont donc indiscutables.

Tout d'ailleurs attirait l'une vers l'autre ces deux races presque jumelles, par affinité d'énergie, de labeur et de lutte contre la mer envahissante. Les deux nations se ressemblaient : riches toutes deux de leur travail, fruit de l'effort collectif, de la communauté de pensée, elles avaient l'âme ouverte aux beautés artistiques, la vigueur qui fait acquérir, la puissance qui permet de conserver. Leur grandeur s'accrut de l'effort incessant de leur ardeur. Leur activité productive s'était rencontrée sur des points communs. Toutes deux entrecroisaient habilement les fils savants de leurs subtiles dentelles ; l'une entremêlait les trames des soies chatoyantes et des laines moelleuses, l'autre tissait le verre soyeux en capricieuses et triomphantes broderies. Elevées toutes deux à la dure école de la mer en révolte, contre laquelle il fallait jour par jour, heure par heure se battre pour reconquérir un sol doublement cher, elles devaient plus facilement que d'autres se comprendre et s'aimer. Hospitalières aux étrangers par leur contact journalier avec des peuples différents, elles savaient préférer aux littératures nationales les arts internationaux par excellence : la peinture et la musique, parce qu'il n'est pas nécessaire de parler le même

idiome pour en savourer toutes les beautés. Venise était à l'apogée de sa gloire et de sa splendeur, la Flandre au point culminant de sa richesse et de sa puissance. Les deux peuples amis, pouvaient par-dessus l'Europe en guerre se tendre fraternellement la main, en une même communion de Beauté et d'Idéal.

Un pacte tacite les scellaient l'un à l'autre et Venise allait bientôt entraîner l'Italie tout entière à sa suite vers la Flandre.

Le fait est du reste bien connu ; même avant la fondation de la première école flamande, les chanteurs septentrionaux du duché de Bourgogne étaient appelés à remplir les fonctions de musiciens officiels de la République de Venise, de préférence aux chantres italiens. Mais, à vrai dire, jusqu'en 1527 on ne trouve à Venise aucune trace d'école musicale. Le grand orgue de Saint-Marc était toujours tenu cependant par des virtuoses italiens. Mais l'Italie avait tout à apprendre de la Flandre. L'orgue fort répandu en Allemagne et en Italie, aurait dû avec ses multiples voix créer les polyphonies les plus variées : il se contentait de répercuter les rythmes solennels des mélodies grégoriennes. Parfois quelques tierces ou sixtes caressaient les invocations adressées à la Mère de Dieu ; sur la frêle charpente des octaves s'aventuraient en tremblant des harmonies froides ;

aux sonorités vides des quintes sautillaient des squelettes d'accords sans âme, danse macabre d'un horrifique néant. Cela tenait sans doute à la faiblesse des instrumentistes en général et au défaut de mécanisme de l'instrument en particulier. « Le jeu du clavier était si dur que les touches ne pouvaient en être enfoncées qu'avec les poingts ou les coudes (1). » C'est donc la raison pour laquelle du seul contact des voix, des frôlements des différentes parties chantantes, l'harmonie devait naître : raison toute naturelle. C'est dans les maîtrises flamandes, dans les confréries musicales habituées à la collectivité de l'effort, à la communauté du travail qu'elle allait se développer, prendre son essor sur les ailes des mélodies concordantes d'un chant multiplié et venir se poser tout d'abord sur le campanile de la place Saint-Marc, le premier sommet qu'elle trouvait en quittant les Alpes : voilà la raison morale.

Pendant que la Flandre élaborait *le grand œuvre* harmonique qui changeait en or pur le métal du déchant, l'Italie ne produisait que des compositeurs de frottole et des organistes. Cent ans environ après Zucchetto et Francesco de Pesaro, c'est-à-dire vers 1445, c'est encore

(1) H. Riemann.

un italien qui tient le grand orgue de la métropole vénitienne. Mais le talent des virtuoses n'influe en aucune manière sur le tempérament artistique des Italiens qui, malgré leurs intéressantes dispositions musicales, attendent que leur mélodie se mette à fleurir sous le baiser fécondateur de la muse flamande.

Cela est la véritable explication de leur réaction contre les artifices contrapuntiques, vers le milieu du XVIe siècle. N'ayant pas assisté à l'élaboration de l'harmonie, ayant à juger de l'ensemble sans se perdre dans la minutie du détail, ils sont, pour en apercevoir les imperfections, plus aptes que ceux qui l'ont façonnée de toutes pièces.

Mais l'invasion flamande continue. A Bologne se fonde une école qui jusqu'à la fin du XVIIIe siècle reste un des importants foyers artistiques de l'Italie ; elle se maintient constamment à un niveau très élevé sans présenter des faits spéciaux dignes d'être enregistrés ; elle offre les mêmes constatations de progrès dans l'évolution de l'art polyphonique : c'est à proprement parler, une académie plus qu'une véritable école.

Naissait en même temps qu'elle l'ancienne Ecole française avec Mouton, Pierre Carton, Clément Jannequin, Noé Feignent, Eustache du Caurroy, Eléazar Genet dit Carpentras, en ita-

lien *Il Carpentrasso*. Puis tandis que les premières années de Costanzo Porta, un des plus illustres disciples de Willaert s'écoulaient tranquillement à Crémone, l'ancienne école romaine se fondait en 1517 avec Josquin de Prés, une des lumières de l'art musical.

Longtemps avant les nobles exemples donnés par Josquin à Rome, l'influence des maîtres flamands a été féconde. Depuis le retour de la Papauté, après son exil d'Avignon, les musiciens italiens commencent à s'incliner devant la science des compositeurs de Cambrai et de Tournay qui peuplent la maîtrise papale.

Disciples timides des maîtres de Flandre les compositeurs romains imitent, dans leurs messes et leurs motets, les conceptions artistiques qu'ils ont choisies comme modèles. Le style de leurs œuvres se rapporte si intimement aux chefs-d'œuvre venus du Nord qu'il serait au premier abord difficile de les distinguer les uns des autres si la valeur incontestée des premiers n'était pas la preuve flagrante de la servile imitation des seconds. Que, par exemple, on compare les madrigaux de l'italien Festa avec ceux du flamand Arcadelt pour s'en rendre compte ! Au début les Italiens n'ont pas encore de formule qui leur soit propre : il est vrai que plus tard ils produiront d'admirables œuvres. Pour le moment ce qui les caractérise

plus particulièrement c'est la pesanteur de leurs harmonies, le perpétuel croisement des voix par lequel les consonnances naissent gauchement, le balancement monotone de leurs rythmes sans liberté, sans aucune aisance. Malgré ces défauts, que les Flamands évitaient avec adresse parce que leurs premiers essais en avaient souffert, il était permis quelquefois à cause de certaines qualités, toute d'intuition, de les confondre. Mais le travail se faisait lourdement et sourdement : l'âme italienne entrait en vibration au contact des harmonies septentrionales. D'instinct les Italiens comprenaient la différence qui existait entre leurs *frottole* et les *madrigaux* étrangers, entre leurs *canzonnette* et les *motets* des maîtres du Nord.

Admirablement disposée par son organisation spéciale à discerner la véritable musique, leur oreille se façonnait rapidement aux accents artistiques des chanteurs et des compositeurs flamands : elle devait même bientôt en apercevoir le côté faible. Les Italiens faisaient bon accueil à leurs maîtres et les premières collections imprimées par Petrucci à Venise donnaient une large part à ces œuvres qui soulèvent l'admiration éternelle des âges. Peu à peu ils apprendront le secret de faire moduler les voix en une polyphonie éloquente ; ils trouveront même celui d'en faire les interprètes des pas

sions et des mouvements de l'âme. Festa, le plus célèbre imitateur des étrangers, grâce à sa facilité d'assimilation et aussi à son génie personnel, arrivera presque à les égaler : car à leur science harmonique dont il se sera pénétré, il ajoutera les éléments charmeurs de son inspiration caressée par le chaud soleil d'Italie, par les brises molles que la Méditerranée renvoyait attiédies vers l'Adriatique, au-dessus des Apennins aux coteaux fleuris et fertiles.

Mais le talent de Festa était encore à sa première incubation, et déjà le génie de la troisième école polyphonique flamande s'affirmait avec Nicolas Gombert, Corneille Canis, Philippe de Mons, Jacques de Kerle, Clemens non papa, Verdelot, Giache de Wert, Hubert Waëlrand, Arcadelt et Roland de Lassus, l'illustre Orlando Lasso, vainement revendiqué par l'Italie et l'Allemagne.

Telle était la situation musicale de l'Europe intellectuelle toute entière et de l'Italie en particulier, lorsque en l'an 1527 Willaert vint se fixer à Venise, où il devait créer l'admirable école musicale dont l'exemple brillant allait être suivi par toutes les grandes cités de la Péninsule transalpine, et que quelques-unes, dans une rare émulation, l'Ecole romaine entre autres, ne tarderaient pas à égaler bientôt puis à dépasser !

CHAPITRE V

Les disciples de Willaert

Pendant le temps qu'il occupa les fonctions de maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, Adrien Willaert eut pour élèves le Français Léonard Barré, les Flamands Cyprien de Rore et Waëlrand, enfin les Italiens Viola, Porta, Vicentino, Gabrielli et Zarlino qui résuma les doctrines de son maître éminent dans un remarquable traité d'harmonie qui le place au premier rang parmi les théoriciens d'Italie.

Léonard Barré naquit à Limoges dans les premières années du XVI[e] siècle. Sa famille le destinait à la prêtrise, le jeune Barré partit pour Rome; mais attiré par un goût invincible vers la musique, il s'arrêta à Venise pour étudier l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Willaert, ainsi que le témoigne un recueil de madrigaux publiés dans cette ville, en 1540, par Jérôme Scotto et contenant des

œuvres d'Adrien Willaert et de son élève Léonard Barré (1).

Son éducation terminée le jeune compositeur se rendit à Rome où le 13 juillet 1537, il entra à la chapelle papale en qualité de chantre. Il y acquit une telle réputation que lorsqu'en 1535 le pape Paul III réunit le Concile de Trente pour fixer les dogmes de l'Eglise catholique, il fut un des chantres choisis par le Souverain Pontife pour donner leur avis sur la musique d'église et le chant ecclésiastique. Les autres chantres convoqués en même temps que lui s'appelaient Jean Barré, Jean Le Cont, Jean Mont, Simon Bartolini de Pérouse, Pierre Ordenez et Ivon Barry. On a peu de renseignements sur ces artistes pour la plupart d'origine française ou flamande et dont la renommée était grande à cette époque. La première session du Concile s'ouvrit le 13 décembre 1545. Fra Paolo Sarpi, dans sa remarquable *Histoire du Concile de Trente*, raconte que, lors de l'épidémie qui se déclara dans cette ville, plusieurs des chantres de la chapelle papale s'enfuirent précipitamment à Rome. Disons à

---

(1) *Le dotte ed eccellente composizioni di Madrigali a quinque voci perfectissimi munici fatte, cioé de Adriano Willar e di Leonardo Barré, suo discipulo* (Apud Hyeronymum Scottum, Venetiis. 1540, in-4° obl.)

la louange du musicien français qu'il ne suivit pas cet exemple ; ainsi qu'Ordenez, Bartolini et Le Cont, il ne voulut pas abandonner son poste. Lorsque les assises du Concile se tinrent à Bologne, il se transporta dans cette ville, guidant de ses sages conseils la Sacrée Congrégation des Rites chargée de régler le rôle que la musique devait tenir dans les offices religieux.

C'est tout ce que l'on connaît de ce musicien habile autant que modeste. Il reste de lui quelques *motets* et *madrigaux* publiés à Venise en 1544. Plusieurs de ses compositions manuscrites appartiennent à la bibliothèque de la Chapelle Papale. Fétis cite quatre madrigaux à cinq voix ainsi que plusieurs messes de ce musicien de valeur dont le nom a été défiguré par les écrivains didactiques entre autres par Kiesewetter qui l'appelle Barre ou Barra.

Léonard Barré, un musicien très savant, par son talent et sa valeur a contribué à répandre dans la Lombardie, comme à Rome, l'enseignement de son illustre et vénéré maitre.

Hubert Waëlrant, autre excellent disciple de Willaert, naquit vers 1517 à Tongerloo dans le district de Kempenland (Brabant septentrional (1).

(1) Et non à Anvers comme le dit Fétis. M. de Burbure aurait découvert, parait-il, des pièces authentiques attes-

La tradition raconte que tout jeune encore Hubert Waëlrant vint à Venise pour y étudier la musique sous la direction de Willaert. Certains auteurs contestent l'authenticité de ce fait par ce que l'on n'en rencontre nulle part la preuve certaine. Cette même légende, accréditée comme celle de Sweelinck séjournant à Venise pour travailler avec Zarlino, doit avoir cependant un fond de vérité. Il se peut qu'on fasse erreur sur une date et sur le lieu d'origine d'un compositeur ou d'un artiste : on n'invente pas de toutes pièces certains faits comme, par exemple, l'histoire de ses études, surtout quand on retrouve dans les premières œuvres d'un musicien l'influence de celui qu'on lui donne pour maître. Pourquoi d'ailleurs serait-il impossible d'admettre Waëlrant comme disciple de Willaert et Sweelinck élève de Zarlino ? Une simple concordance de dates suffirait peut-être à démontrer la possibilité de ces deux faits.

---

tant que Waëlrant était d'Anvers. D'autres écrivains ont partagé cette opinion : Mendel et Ressmann dans leur *Musikalisches Conversation Lexicon* (XI, p. 233) et Van der Straëten dans la *Musique aux Pays-Bas* (Chap. III, p. 201). La découverte du lieu de naissance de Waëlrant est due aux savantes recherches de M. A. Goovaerts (*Histoire et Bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*). C'est donc probablement à un autre Waëlrant que se rapportent les documents trouvés par M. de Burbure.

En 1544, alors âgé de vingt-six ans, Hubert Waëlrant ayant terminé ses études occupait les fonctions de chantre de la chapelle de la Vierge à N.-D. d'Anvers; trois ans après, en 1547, il avait établi dans cette ville une école de musique où il enseignait une nouvelle méthode de solmisation connue sous le nom de *Bocédisation* ou *Voces Belgiæ* ou encore *Bobisation*. Pour comprendre l'utilité de cette réforme il est nécessaire de se rappeler le procédé de Guido d'Arezzo, qui avait substitué son système d'hexacordes à l'ancien telracorde grec. Le moine aretin avait choisi avec beaucoup de logique la mélodie de l'hymme écrite par le diacre Paul en l'honneur de Saint-Jean-Baptiste *ut queant laxis*, formulant ainsi la règle à suivre dans le passage suivant de la célèbre lettre datée de l'Abbaye de Pomposa : « Si l'on veut imprimer dans la mémoire un son, afin de pouvoir le retrouver partout, dans quelque chant que ce soit, connu ou ignoré, de manière à l'entonner sans hésitation, il faut se mettre dans la tête la teneur d'une mélodie très connue, et, pour chaque chant que l'on veut apprendre, ainsi présent à l'esprit un chant du même genre qui commence par la même note, comme par exemple l'hymme de Saint Jean-Baptiste dont chaque période s'appuie sur un degré de la gamme ascendante de

telle manière que chacun de ces degrés correspond aux noms *ut, ré, mi, fa, sol, la.* »

Depuis Guido d'Arezzo la musique avait accompli un grand pas. Un septième son, inconnu du moyen âge ou plutôt redouté par lui, s'était imposé dans les harmonies de l'école contrapuntique. La solmisation, système étrange de transposition, avait été inventée pour éviter ce septième son. Chose curieuse le système de solmisation indiquait chez son inventeur une intuition de la modulation par transposition. Mais la règle implacable de la tonalité empêchait la musique de s'évader vers la liberté des tonalités étrangères. L'art avait suivi une marche logique. A la permanence du son dans le cri avait succédé la mélodie des sons de différentes hauteurs. Aux sons successifs de la mélodie avaient succédé les sons simultanés de l'harmonie. A la permanence de la tonalité du thème musical allait succéder la simultanéité de plusieurs tons dans la même phrase à l'aide de la modulation vers laquelle se tendait tout l'effort des compositeurs, encore entravés par des prohibitions rigoureuses dont ils brûlaient de s'affranchir. La vogue du chromatisme imité des grecs et popularisé par les œuvres de Cyprien de Rore, Gesualdo, Vicentino et Banchieri rendait la solmisation insuffisante. Les recherches des musiciens de

l'Ecole contrapuntique se portèrent de ce côté ; car outre le septième degré évité avec soin par la solmisation, les altérations du chromatisme n'avaient aucune détermination certaine.

Le système de Hubert Waëlrant a ceci de particulier qu'il donne un nom au septième degré ajouté à l'héxacorde de Guido et dont l'utilité se faisait chaque jour sentir dans la musique. Le seul reproche que l'on puisse lui faire c'est d'avoir changé inutilement tout le système lorsqu'il n'y avait qu'un son à ajouter. Waëlrant enseignait une solmisation stable et logique à l'aide d'une gamme de sept notes qu'il appelait *bo, cé, di, ga, lo, ma, ni* ; bien qu'indiquant un progrès il restait encore incomplet.

Mais les efforts se tendent pour combler la lacune. En même temps que Waëlrant, Anselme de Flandre, musicien de la cour de Bavière, conseille de prendre la syllabe *si* pour déterminer le septième degré, Henri Van de Putte, en 1539, celui de *bi* (1), Adriano Banchieri (1610), celui de *ba* (2), un moine espagnol don Pedro d'Urenna, vers 1620, celui de *ni*.

L'exemple de H. Waëlrant eût d'autres imitateurs. L'idée était dans l'air : les *Voces Belgiæ*

(1) *Modulata Pallas.*
(2) *Cartella Musicale.*

firent école. A Stuttgard Daniel Hitzler (1576-1735), inventa un système de *Bébisation* sur les syllabes *la, bé, cé, dé, mé, fé, gé*, basé sur l'alphabet musical allemand. Puis, au siècle suivant, ce fut H. K. Grann, de Wahrenbrück (1701-1759), qui préconisa la *Daménisation* sur les syllabes *da, me, ni, po, tu, la, bé*. Aucun de ces systèmes nouveaux ne prévalut, car il s'agissait seulement de donner un nom à la note volontairement oubliée dans l'hexarcorde. Le nom choisi par Anselme de Flandre et fabriqué avec les lettres initiales de **S**ancte **I**ohanes se répandit du vivant de son inventeur et en 1510 un cantor de l'Eglise Saint-Thomas de Leipzig, Seth Calvis dans dans son *Exercitatio Musicæ Tertia* affirme que le *si* est d'un usage très répandu. Le nom de deux musiciens Flamands reste donc attaché à cette innovation, rendue nécessaire par les progrès de l'art musical.

Outre sa florissante école d'Anvers, Waëlrant fonda une maison d'édition avec le concours de Jean de Laët, imprimeur Anversois, qui avait déjà publié en 1540, un recueil très rare les *Psaumes de David* en langue flamande avec le chant (1).

---

(1) Voici le titre de ce curieux ouvrage : *Souter Liedekens ghemaechtter eeren Gods, op ale dïe Psalmen van David,*

Le premier ouvrage publié par les deux associés est un livre de *Chansons françaises et italiennes* (1).

Waëlrant, de l'avis de ses contemporains était non seulement un professeur remarquable mais aussi un compositeur très distingué. Ses Madrigaux et ses Motets furent spécialement estimés. Guíciardini (2) le place parmi les plus grands compositeurs de son époque. Une faible partie de ses œuvres fut imprimée par ses propres soins, mais les autres éditeurs en publièrent un grand nombre. L'un de ses recueils porte le titre suivant : « *Jardin musiqual contenant plusieurs belles fleurs de chansons choysies d'entre les œuvres de plusieurs auteurs excellents en l'art de musique, propice tant à la voix comme aux instruments* [en Anvers, par Hubert Waëlrant et Jean Laet] (sans date).

Waëlrant avait été marié deux fois ; de son premier mariage célébré en 1551, il avait eu six enfants. Il se maria une seconde fois en 1568, un an après que son association commerciale eut été dissoute par la mort de Jean de Laët.

---

tot, stichtinghe en een gheestelicke vermakinghe van ællen Christen Menschen. Gheprend Thantwerpen.

(1) Anvers 1558.

(2) *Descrizione di tutti i Paësi Bassi.*

Waëlrant, mourut à Anvers, le 19 Novembre 1595 à l'âge de soixante-dix-huit ans.

Cyprien van Rore, plus connu sous le nom italianisé de Cypriano di Rore, naquit à Malines en 1516. On ignore par suite de quelles circonstances le jeune Cyprien vint à Venise où il fit ses études musicales sous la direction de Willaert, alors maître de chapelle à Saint-Marc. Il débuta probablement comme enfant de chœur de cette maîtrise. En 1542, âgé de 36 ans, Cyprien de Rore publia son premier livre de Madrigaux à quatre voix. En 1550, le jeune compositeur, déjà célèbre en Italie, quitte Venise pour la cour de Ferrare, appelé par le duc Hercule II. Cette même année on réimprima à Ferrare une nouvelle édition du 1er livre de ses Madrigaux. Après un congé obtenu en 1557, Cyprien de Rore n'ayant pas rejoint son poste à la date fixée, ne put revenir à Ferrare malgré ses désirs. Il accepta alors la place de second maitre de chapelle à Saint-Marc car Willaert, devenu vieux et impotent, ne pouvait plus remplir ses fonctions d'organiste. Pendant quatre années, il occupa officieusement cette charge, qui n'allait lui incomber officiellement qu'en 1563, à la mort de Willaert. Deux ans après, en 1565, il quitta Venise pour se rendre à Parme où, au bout de quelques mois, il mourait jeune encore, à peine

âgé de 49 ans. Ce fut Zarlino qui lui succéda à la maîtrise de Saint-Marc.

Cyprien de Rore fut enterré dans la cathédrale de Parme. On grava sur sa tombe une épitaphe latine qui résume les principales époques de sa vie (1).

Les Madrigaux à 4 voix de Cyprien de Rore ont été réunis en 1577 en une belle collection, publiée à Venise, sous le titre : *Tutti Madrigali de Cipriano de Rore à 4 voci, spartiti ed accomodati per sonar d'ogni sorte d'istrumenti perfetto e qualunque studioso di contrapunti nuovamente posti alle stampe.* La collection de ses Motets à 4, 5, 6, et 8 voix suivis de l'*Ode* d'Horace *donec gratus ciam* a été, par les soins du duc

---

(1) Voici cette épitaphe :

Cypriano Rore Flandro
Artis Musicæ
Viro omnium peritissimo
Cujus nomen famaque
Nec vetustate obrui
Nec oblivione deleri potuit.
Hercules Ferrariens, Ducis II
Ducis de Venetorum,
Postremo
Octavii Farnesi, Parmæ et Placent æ
Ducis II, chori præfecto
Ludovicus, frater, fil. et hæredes
Moestissimi posuerunt
Obiit Anno MDLXV ætatis XLIX.

Albert V de Bavière, rassemblée en un superbe manuscrit sur velin, qui appartient à la bibliothèque royale de Munich. En tête de cette magnifique copie en deux volumes se trouve le portrait de Cyprien de Rore, dû au pinceau de Jean Mielich. Roland de Lassus, maître de chapelle du roi de Bavière, prisait fort les œuvres de son illustre compatriote, et tant qu'il demeura au service de ce prince, il ne se passait de jours qu'il n'en fit exécuter quelques-unes.

D'autres œuvres du maître flamand se trouvent dans les recueils de chansons et motets publiés par Tilmann Susato d'Anvers, Pierre Phalêse, de Louvain, Antoine Barré. La collection Eler, qui appartient au Conservatoire de Paris, contient dix-sept motets, un madrigal et un dialogue à 8 voix du célèbre compositeur. Burney et Hawkins dans leur *Histoire de la Musique* ont donné des fragments intéressants de ses madrigaux.

Son œuvre la plus intéressante comprend les cinq recueils de *Madrigali cromatici* à cinq voix, publiés en 1542 et 1566 qui furent souvent réimprimés.

Cette œuvre est le point de départ de l'école chromatique qui eut, après lui, pour principaux représentants, don Carlo Gesualdo, prince de Venouse, Banchieri et Vincentino, et dont le

but était de remettre en honneur les modes chromatiques et enharmoniques des Grecs. La Renaissance commençait à porter ses fruits : la réaction contre les subtilités de la scholastique, dont Rabelais achevait la ruine en l'écrasant sous le poids de sa raillerie saine et vigoureuse, s'évanouissait comme la fumée légère dissipée par le vent. Gargantua fit école; son éducation logique, opposée aux sottises de la pédagogie contemporaine, bafoua les instituteurs pédants, mais donna le dédain, le mépris des maîtres et des instituteurs. C'est qu'un maître plus puissant, et longtemps vilipendé « la Nature » venait d'être proposé comme le seul guide de l'Humanité réveillée, « Reviens à la Nature » ce fut le cri de la Renaissance : ce fut aussi celui des philosophes du XVIIIe siècle.

Les musiciens le comprirent. Les Flamands eux-mêmes, disciples de Willaert, sentirent les premiers l'abime que leur art sublime creusait sous leurs pas. Ils avaient ouvert une tranchée immense pour y poser les fondements de l'art moderne. Cette tranchée allait devenir un gouffre : ils y jetèrent l'enthousiasme ardent qui les consumait. Ils contemplèrent le vide immense de leur conception musicale qui n'était qu'un moyen, mais n'était pas le but. Ils comblèrent ce vide en cherchant à intro-

duire dans leurs œuvres l'expression de leurs sentiments personnels, de leur émotion. Les fondations étaient établies. Il ne restait plus qu'à construire. Ce sont les Italiens qui édifièrent le monument splendide. Josquin de Près en posa la première pierre. Son disciple Willaert, accompagné de Cyprien de Rore et de Vicentino, dressa les premières assises. Flamands et Italiens se donnaient la main dans le travail, s'appuyaient l'un sur l'autre pour être plus forts ; et l'édifice sortait de terre et s'élevait vers les hauteurs. Monteverde pouvait venir, l'œuvre était assez avancée, les murailles assez solides pour supporter la voûte superbe. De même que Michel-Ange modifia le plan initial de Brunelleschi dans l'achèvement de Saint-Pierre de Rome, de même Monteverde transforma les essais de Peri et de Caccini qui, prenant le contrepied des Flamands, avaient réduit l'art à une déclamation notée arrivant, par la négation de l'art des Flandres, à la négation de l'art lui-même. Monteverde rendit le plus éclatant hommage à l'harmonie en lui assignant sa place à côté de la mélodie qu'un soudain revirement avait faite triomphante. Monteverde pressentait le coloris orchestral comme le décor où se mouvaient les voix humaines. Il croyait avoir tout dit, et on le croyait avec lui : Beethoven

plus tard devait montrer que les voix instrumentales peuvent aussi bien, sinon mieux, chanter la douleur et la joie.

Ce déclin de l'Ecole Flamande fut le plus sublime effet du retour à l'étude de la nature préconisée par l'antiquité.

Cyprien de Rore et Vicentino observèrent la nature et revinrent à l'antiquité. Ils croyaient regarder le Passé : on s'aperçut plus tard que vers l'Avenir étaient tournés leurs regards. Tous deux, en recherchant le chromatique, brisèrent le diatonique du moyen âge. C'était un nouvel agrandissement du domaine musical, un pas immense fait vers le progrès. Puis Gesualdo, méprisant les règles des théoriciens pédants, érigea en doctrine le système de la tonalité libre. Le chromatisme lui donna une richesse d'harmonie jusqu'alors inconnue. Gesualdo, le plus illustre de tous, n'arrive que le troisième. Les deux élèves de Willaert, Cyprien de Rore et Vicentino lui ont montré le chemin. La Flandre et l'Italie ont travaillé ensemble, et maintenant c'est l'Italie qui triomphe seule.

Nicolas Vicentino était né à Vicence, en 1511. Il fut maître de chapelle des princes d'Este à Ferrare. Compositeur habile et théoricien savant, il écrivit des madrigaux chromatiques, eut des polémiques avec Vincente

Lusitano, défenseur de l'école contrapuntique. Zarlino et Doni disent que Vicentino ignorait la musique antique et n'avait d'elle qu'une compréhension erronée : Heureuse ignorance qui lui permit de créer la musique moderne !

Il reste à dire quelques mots des autres élèves italiens de Willaert, pour expliquer comment l'évolution de l'école contrapuntique se déroule et conduit à la floraison des écoles italiennes. Alors, en résumant les principales inventions de leur génie, il sera facile de montrer la part importante que prend l'école flamande dans la préparation de la monodie et du style représentatif.

L'Italie posséda au seizième siècle trois remarquables compositeurs du nom de Della Viola. Alessandro Romano appelé della Viola à cause de son habileté à jouer de la viole ; Alfonso della Viola, un des plus anciens compositeurs qui eurent l'idée d'ajouter de la musique aux œuvres dramatiques. Enfin François della Viola, fils du neveu du précédent d'après Fétis, et qui naquit à Ferrare dans la première moitié du XVI[e] siècle. Ce dernier fut l'élève de Willaert, ainsi qu'il le dit dans la dédicace de la *Collection des madrigaux et motets* du chef de l'Ecole vénitienne dont il fut l'éditeur (1).

---

(1) Cette publication parut en date du 15 septembre 1558.

François Viola devint, en 1559, maître de chapelle du duc d'Este, lorsque Cyprien de Rore quitta Ferrare. On peut même supposer que le duc d'Este, qui protégeait beaucoup François della Viola, refusa pour cette raison de reprendre à son service le musicien flamand.

Della Viola fut un compositeur très estimé à son époque. Zarlino dans ses *Dimostrazioni armoniche* le choisit pour un de ses interlocuteurs. Il publia des madrigaux à 4 voix (Venise 1567) et à 4 et 5 voix (Venise 1575). Son dernier ouvrage a été publié à Ferrare en 1599.

Le nom de Porta est aussi très répandu dans l'histoire musicale de l'Italie au XVIe siècle. Le plus illustre de tous est l'élève de Willaert, Costanzio Porta, religieux de l'ordre de Saint-François et considéré comme un des plus savants maîtres de son temps ; son enseignement lui amenait chaque année un grand nombre d'élèves.

Costanzio Porta naquit à Crémone, vraisemblablement entre 1520 et 1530. Ses premiers motets imprimés à Venise, en 1555, montrent l'excellence des principes qu'il avait reçus et qu'il observait avec la plus stricte rigueur. Ses œuvres, écrites dans un style grave et sévère, ont pour caractère principal le respect

des tonalités grégoriennes. En 1564 Porta était maître de chapelle à Osimo ; il partit bientôt à Padoue pour remplir les mêmes fonctions où il dirigea d'abord la maîtrise de la cathédrale ; un recueil de cinquante-deux *Introït*, publié par lui en 1566, est dédié au chapitre de cette église métropolitaine (1). Porta fut ensuite maître de chapelle de l'église dédiée à Saint-Antoine de Padoue. Le célèbre Claudio Merulo, organiste de Saint-Marc de Venise, qui, pendant quelques années dirigea une imprimerie musicale, publia une seconde série d'*Introït* de Costanzio Porta. Il reconnaît la grande valeur du compositeur, dont il s'honore d'être l'ami, et le met bien au-dessus des musiciens contemporains.

Ce jugement de Merulo constate les progrès de la nouvelle musique tendant à donner plus de place au sentiment, à l'expression, qu'à la science contrapuntique. Il a été confirmé par tous les partisans de cette école : et ils n'avaient pas absolument tort. Les premiers essais de la réaction étaient la négation de l'harmonie, et les fanatiques de cet art contrapuntique, que l'on avait eu tant de peine à établir et qui avait produit d'indiscutables chefs-d'œuvre,

---

(1) Chacun de ces *Introït* est spécial à l'un des cinquante-deux dimanches de l'année.

voyaient avec douleur les attaques qu'on lui portait.

Ils regardaient dans le passé et voyaient l'avenir avec crainte. Comment pouvaient-ils prévoir l'étincelante formule qui allait jaillir de ces tentatives informes? Aussi n'est-il pas étonnant de les voir se raccrocher, comme à une planche de salut, à des remarquables contrapuntistes tels que Porta, musicien puissant qui, d'après Avisius, excellait dans tous les arts libéraux.

En 1569 Porta quitta Padoue pour remplir les fonctions de maître de chapelle à Ravenne. Il fut nommé en même temps professeur à l'école de musique, fondée en cette ville en 1568 par le jeune cardinal Giulio Feltrio della Rovera, qui fut plus tard nommé archevêque, et avait tracé le plan des réformes musicales à exécuter dans sa métropole, en se basant sur les décisions que le Concile de Trente avait prises à l'égard du chant dans les églises. « Cette école devint très rapidement célèbre, dit J.-R. Sterndale-Bennet, dans l'intéressante notice qu'il consacre à ce musicien ; Porta y forma d'excellents élèves bien que les réformes qu'il voulait apporter à la musique de son époque lui eussent aliéné bien des sympathies ». Porta était un respectueux observateur des règles ; les tendances nouvelles l'effrayaient. Depuis

quelque temps l'habitude se perdait d'emprunter dans les compositions nouvelles les idées musicales des maîtres anciens que l'on traitait alors selon son génie avec toutes les ressources de l'harmonie et du contrepoint. Plein de respect pour les maîtres précédents, et avec une modestie que sa grande valeur musicale rendrait bien inexplicable, il trouvait oiseux de composer de nouveaux ouvrages : « Je pense, écrivait-il à ce sujet, qu'il m'appartient seulement de sauver d'un injuste oubli les œuvres remarquables que les grands compositeurs ont laissés à la postérité. » Avec de tels principes il resta de longues années sans rien produire. Cependant vers l'an 1575, Costanzio Porta avait demandé l'autorisation de quitter Ravenne pour prendre la succession de Jean Pionnier (1), qui sous le nom italianisé de Pionerio occupait les fonctions de maître de chapelle à l'église *della Santa Casa* de Lorette. L'archevêque de Ravenne promit cette place à Porta sous cette condition que le compositeur se remettrait au travail. Porta voulut encore éluder la promesse qu'on lui avait arrachée de force ; on lui fit remarquer que sa conduite était injustifiable, que son honneur d'artiste était

(1) On trouve des œuvres de ce musicien dans la collection de motets publiés à Venise de 1539 à 1564.

en jeu puisqu'il avait donné sa parole à l'archevêque ; il hésita encore. Deux ans après le prélat tomba très gravement malade. Porta se mit alors à la besogne et prépara une collection de 12 messes, les six premières à 4 voix, les autres à cinq et à 6 ainsi que le plan de plusieurs *Agnus Dei* à 7 et 8 voix. Ce travail fut terminé l'année suivante, deux mois avant la mort de l'archevêque. Par un tour de force de son génie Porta, en très peu de temps, avait fait honneur à sa signature. Ces messes, dont le recueil est extrêmement rare, présentent un grand intérêt ainsi qu'on peut s'en rendre compte par le manuscrit appartenant à la bibliothèque du British Museum. Les compositions de Porta se rattachent par leur style à la période la plus brillante de la seconde école contrapuntique flamande. Pour la pureté des lignes harmoniques et la richesse des développements ; elles ont un lien de communauté avec les belles œuvres de l'école romaine. Car, si Porta reste respectueux de la forme antique, il n'en fait pas le seul objet de sa conception musicale, mais un moyen d'exprimer la grandeur de ses sentiments profondément religieux. Ses messes peuvent supporter la comparaison avec les trois célèbres messes de Palestrina, et c'est le plus bel éloge que l'on puisse faire de leur valeur.

Costanzio Porta ne resta pas longtemps à

Lorette. Le service de la *Santa Casa*, où chaque jour se rendaient des milliers de pélerins de toutes les classes de la société, devenait sans doute trop fatiguant et ne lui laissait pas assez de temps pour travailler. En 1580 Porta était revenu à Ravenne. Dans la description de l'entrée du cardinal Sforza en cette ville, le 6 novembre de cette même année, Pomponius Spretus mentionne l'exécution « de délicieuses pièces musicales composées par Costanzio Porta de Cremone, le premier musicien du temps et maître de chapelle de notre cathédrale ». En 1595 Porta, malgré son grand âge, est à la maîtrise de Saint-Antoine-de-Padoue : c'est la deuxième fois qu'il occupe cette place ; il y resta jusqu'à sa mort. Porta s'éteignit doucement au commencement de l'année 1601 à l'âge de 81 ans.

Les œuvres de Porta se trouvent dans les collections de Motets imprimés à Venise principalement, et à Anvers à partir de l'année 1555. D'importants fragments ont été cités comme des modèles dans les ouvrages didactiques. Burney donne en entier le *Diffusa est gratia* qui appartient à la collection des cinquante-deux motets à 5, 6, 7 et 8 voix publiée en 1580. Le P. J. Paolucci, cordelier (1); le

(1) *Arte praticca di contrapunto dimostrata con esempi*

Père Martini (1), Charles Proske, chanoine de la cathédrale de Ratisbonne (2), Hawkins, d'après Jean-Marie Artusi, ont cité comme exemples de chefs-d'œuvre musicaux, des motets et des madrigaux de Porta.

Et de fait Porta occupe une place fort curieuse dans cette époque d'évolution. Cet Italien est le dernier des Flamands, de même que le Flamand Cyprien de Rore peut être considéré comme le premier des Italiens. Lentement les deux nations se pénètrent, se mélangent, s'amalgament, se combinent plutôt, pour produire un art nouveau où chacune apporte les éléments distincts de son tempérament spécial. Est-il juste de dire que c'est à l'Italie qu'en revient tout l'honneur ?

L'élément italien a été le ferment qui a fait lever la pâte contrapuntique un peu lourde et qui menaçait de devenir indigeste par sa compacité. L'auteur de la réforme musicale à laquelle on va bientôt arriver, ce n'est pas l'Italie, ce n'est pas la Flandre, c'est le XVIe siècle auteur de tant de réformes, c'est la pensée humaine que la Renaissance avait libérée des

---

di varii autori, e con osservazioni (Venise, 1765-1772 trois volumes in-4°.

(1) Ouvrage cité.

(2) *Musica divina.*

gehennes médiévales où elle se mourait lentement de la plus effrayante des morts.

L'école de Willaert va nous conduire à grands pas maintenant vers l'efflorescence des théories nouvelles. Avec Andrea Gabrieli elle se ramifiera en Allemagne grâce à Leo Hassler son disciple, et Heinrich Schütz, élève de Giovani Gabrielli, son neveu. Avec Zarlino, qui résume génialement les théories de l'époque, et son élève Vincenzo Galilei qui entre délibérément dans la voie monodique, nous arrivons à la conclusion de cette brillante période par une ère plus magnifique encore ; et les deux écoles sont si intimement unies que l'une n'est que la déduction logique des efforts de l'autre.

Andrea Gabrieli naquit à Venise vers 1510 dans le quartier de Canareggio, ce qui le fit appeler Gabrieli de Canareio par ses contemporains pour le distinguer de Giovanni Gabrieli. Ses études terminées sous la direction de Willaert, il est nommé en 1536 chantre de la chapelle de Saint-Marc et succède en 1566 à Claudio Merulo, organiste de la même église. Andrea Gabrieli est le premier compositeur italien qui se laisse entraîner dans le mouvement de retour à l'Antiquité dont on voulait essayer de reproduire les chefs-d'œuvre. Il écrivit en 1585 les chœurs d'*Œdipe Roi* pour

la représentation solennelle de la tragédie de Sophocle. « Ces chœurs, conçus dans le style polyphonique de l'époque sont, dit M. Romain Rolland, empreints de la gravité religieuse de nos compositions d'église et ne sont pas à proprement parler des œuvres dramatiques, mais il faut noter que, dès cette partition (1588) il y a des mélodies clairement marquées : « solo ». De plus les quatre chœurs d'*Œdipe* se modèlent exactement sur les vers de la traduction italienne se divisant tour à tour en deux, trois, quatre et six voix avec un effort scrupuleux pour suivre la déclamation lyrique, en noter l'accent, en doubler la valeur » (1).

L'œuvre de Gabrieli est connue. Il n'est plus nécessaire d'y revenir. Maintenant, dans les pages qui vont suivre, il ne sera plus question de discuter sur des documents chronologiques, comme dans le début où il était nécessaire d'établir des faits précis, mais de tirer des enseignements d'événements connus et d'une authenticité presque incontestable ; aussi on s'attardera moins aux détails biographiques.

Le dernier élève de Willaert qui doit attirer notre attention est le franciscain Gioseffo Zar-

---

(1) Romain Rolland. *L'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*. Paris, 1895.

lino, né à Chioggia, près de Venise, le 22 mars 1517, entré dans les ordres en 1537 et mort à Venise le 14 février 1590. Zarlino succéda à son condisciple Cyprien de Rore comme maître de chapelle de Saint-Marc et fut en outre chapelain de San Severo. Ses œuvres ne nous sont parvenues qu'en très petit nombre ; ses principaux ouvrages didactiques, les *Istituzioni harmoniche* (1558) et les *Dimostrazioni harmoniche* (1571) sont des écrits théoriques de grande valeur, où parti des déterminations d'intervalle de Ptolémée, l'auteur arrive aux deux principes de consonnances majeures et mineures de l'écriture moderne. Zarlino eut un élève célèbre par sa tentative de monodie, Vincenzo Galilei, qui appartient à l'école madrigalesque, ainsi que Orazzio Vecchi, Croce et Banchieri.

Les autres musiciens de l'école vénitienne ne se rattachent pas directement à Willaert. Ce furent Baldassaro Donati (1), directeur en 1562 de la petite chapelle de Saint-Marc qui fit l'intérim de Willaert à la grande chapelle avant de lui succéder ; Claudio Merulo (2), le célèbre organiste, élève du français Menon

---

(1) Mort à Venise en 1601.

(2) Né à Corregio en 1533, mort à Parme le 4 mai 1604.

dont les compositions pour orgue sont les plus anciens monuments de l'art instrumental; Asola (1) un des premiers musiciens qui se firent les partisans du *basso continuo* pour accompagner à l'orgue la musique d'église ; et Leoni (2), maître de chapelle de Vicence et admirateur passionné de Palestrina. Grâce à Asola, un élément nouveau s'introduit dans la polyphonie vocale : l'accompagnement instrumental à l'aide de la basse chiffrée, dont se servirent aussi les musiciens de l'école madrigalesque.

Il reste donc peu de chemin à faire pour arriver à la nouvelle formule. C'est en partie à l'école vénitienne de Willaert qu'il faut attribuer les progrès de cette évolution

(3) Giovanni Matteo Asola, né à Verone, mort à Venise le 1[er] octobre 1609.

(4) Maitre de chapelle d'une église de Vicence ; il appartient à la fin du XVI[e] siècle et au commencement du XVII[e] siècle.

CHAPITRE VI

Les filiales de l'Ecole Contrapuntique Flamande. — I. L'Ecole Romaine. — II. L'Ecole madrigalesque. — III. L'Ecole monodique. — Conclusion.

L'histoire des Ecoles Contrapuntique Flamandes est achevée. Avec Binchois elle naît des harmonies embryonnaires du déchant.

Avec Josquin, Mouton, Willaert elle se développe et la polyphonie s'organise. Puis les Italiens la ramènent à la monodie pure, et cette triple évolution où les compositeurs et leurs théoriciens s'engendrent, se complètent, se continuent dans une admirable succession de travail et de génie, prépare le grand héritage de science et d'émotion dont profitera superbement l'art moderne.

Pour bien faire comprendre la haute portée de cette évolution et compléter le cycle de la réforme musicale du xvi[e] siècle, il est utile de rappeler en quelques mots les faits principaux concernant les deux grandes écoles italiennes rattachées à l'école Flamande : L'Ecole Romaine

et l'Ecole madrigalesque. Toutes deux ont le même point de départ : LES FLAMANDS. Leurs efforts combinés arrivent à la monodie accompagnée par les instruments devenue un art admirable grâce au génie sublime de Monteverde.

Ces écoles, dont on ne refera pas l'histoire — mais que l'on résumera brièvement — achèveront de démontrer la marche du progrès accompli par la Renaissance. A l'harmonie scholastique des Flamands elles ajouteront le développement de l'expression prophétisée par Josquin et Cyprien de Rore, la transformation de l'écriture polyphonique vocale en polyphonie instrumentale, et, les instruments remplaçant les voix, la démolition complète des barrières scholastiques jetées bas par Willaert et qui emprisonnaient l'harmonie dans la geôle des tonalités ; elles affirment l'utilité d'une mélodie principale ainsi que la nécessité de son commentaire instrumental. Le XVe et la XVIe siècles ont fait l'harmonie : le XVIIe fera le mélodie. Au seuil du XVIIe siècle doivent s'arrêter nos recherches qui ont évolué autour des écoles contrapuntiques pures, car au XVIIe siècle ces écoles ont cessé d'exister. L'école flamande reste donc un admirable monument semblable aux cathédrales gothiques : les contreforts en sont l'école palestrinienne et l'école

madrigalesque, contreforts ornés de sculptures comme ceux de la cathédrale de Milan ; plus tard quand l'architecture musicale aura été raisonnée et calculée elle pourra porter la mélodie, la flèche aérienne qui pointe fièrement vers le ciel. La base architecturale sera assez forte pour soutenir le clocher ajouré, et la coupole audacieuse pourra s'élancer au-dessus des assises puissantes.

Willaert en aura été le Brunelleschi ; Monteverde en sera le Michel-Ange.

I

l'Ecole Romaine

Un maître français se place à cette époque dans l'histoire de la musique italienne. L'influence de Goudimel sur l'école romaine a été très discutée parce que Goudimel embrassa la religion réformée, et l'on ne pouvait admettre un seul instant que le calviniste Claude Goudimel ait pu être l'initiateur musical du catholique Palestrina. On s'est même appuyé sur ce fait que ni Gardoni, ni Scotto, ni aucun des grands éditeurs italiens n'ont publié ses œuvres ; elles ont toutes parues en France et dans les Pays-Bas. Or, il est maintenant démontré que Claude Goudimel, né à Besançon en 1505, arriva à Rome vers 1535 où il fonda une école de mu-

sique qui eut pour élèves Palestrina, Animuccia et G.-M. Nanini. Sa conversion au protestantisme a même été discutée, mais Goudimel passait pour huguenot parce qu'il a écrit la musique des psaumes de David *mis en rime français* par Clément Marot et Théodore de Beze, 1552 et 1554; il fut, de ce chef, tué à Lyon, dans la nuit du 28 au 29 août 1572.

Goudimel est un des premiers réformateurs du style contrapuntique; celui de Palestrina semble en découler d'une manière si logique que la filiation artistique des deux musiciens reste indiscutable : « il a écrit, dit Hugo Riemann, toujours en harmonies pleines, sans artifices canoniques mais toujours en imitation et d'une correction parfaite ».

Palestrina est bien le fils artistique de Goudimel. La différence de tempéramment est la seule chose qui les sépare. Leur enthousiasme est le même. Chez Goudimel il est farouche et énergique, car il représente l'âme des croyances traquées qu'auréole d'un nimbe écarlate le sang versé par les martyrs de la Saint-Barthélemy; chez Palestrina il est calme et serein; il est l'esprit d'une religion triomphante et qui voudrait pardonner, si les raisons politiques ne s'y opposaient pas d'une manière formelle.

Claude Goudimel personnifie la Renaissance, Palestrina le Moyen Age. Il y a chez

Goudimel une extériorité vibrante et communicative, éclatante comme un appel de trompette, comme le chant de victoire qui doit rendre l'espérance aux vaincus. De ses dramatiques accents il émane d'électriques effluves qui galvanisent les masses, leur insufflent l'héroïsme et leur promettent la joie, cette joie que le Moyen Age attendit et ne connut pas : à ce point de vue Goudimel est bien de la descendance de Luther.

« Le trait psychologique ou moral qui domine en la musique de Palestrina, écrit M. Camille Bellaigue (1), c'est la profondeur ou mieux l'intensité. Des textes que cette musique traduit elle cherche surtout le sens spirituel. Elle exprime l'idée et non la figure, et lorsque Vincent Galilée appelait Palestrina *quel grande imitatore della natura*, c'est de la nature humaine des âmes et non des choses qu'il entendait définir l'interprète. La symphonie palestrinienne est un art, non pas d'action ou de drame mais de réflexion, de prière, de contemplation ou d'extase. »

Impersonnel dans sa polyphonie, Palestrina semblerait appartenir aux siècles précédents si si son harmonie d'une grande pureté ne le

---

(1) Tribune de Saint-Gervais, n· 1 janvier 1895.

mettait à la tête du seizième siècle musical et, en étudiant son œuvre, l'on s'explique pourquoi les véritables musiciens mirent tant d'obstacles à la monodie naissante ; celle-ci, en effet, terne et vague avec Caccini et Peri ne pouvait apporter l'éclat resplendissant et la sereine beauté des *Improperiæ* ou de la *Missa Papæ Marcelli*.

Palestrina — personne ne l'ignore — sauva la musique religieuse en la réformant. Partisan de la théorie nouvelle, il en adoucit les procédés un peu rudes pour en faire l'interprétation rigoureuse du texte. L'exemple lui avait été donné par les Flamands, et il en comprit mieux qu'eux les subtiles nuances ; il sut se rendre maître de la forme et l'obliger à se plier aux impérieux commandements du sens. Les *Madrigaux* avaient assoupli son génie en l'obligeant à se conformer scrupuleusement au sens général des textes. Ses *Lamentationes* conçues dans le même esprit, perfectionnèrent son style : il appliqua ce procédé aux trois messes qu'il présenta au collège des cardinaux. La cause de la musique contrapuntique était gagnée. Devenue expressive dans son impersonnalité, elle apporta un élément nouveau à la formule purifiée et respectueusement ennoblie : elle perdit son nom de contrapuntique : on l'appela Palestrinienne.

Palestrina avait eu un prédécesseur parmi ses condisciples à l'école de Goudimel : Giovanni Animuccia (1) qui fut nommé en 1555 maître de chapelle au Vatican. D'un esprit clair et précis, Animuccia répudia un des premiers la virtuosité contrapuntique, n'employant les raffinements polyphoniques que pour la plus grande clarté des harmonies.

Giovani-Maria Nanini (2), élève de Palestrina, imprégné des doctrines de Goudimel : maître de chapelle de Sainte-Marie Majeure en 1571, puis en 1575 à Saint Louis des Français, chantre de la Chapelle Pontificale en 1577, maître de la chapelle Sixtine en 1604, fonda une école de composition où il enseigna les principes de ses maîtres, école remarquable dont le plus glorieux représentant est Gregorio Allegri (3).

Giovani Bernardino Nanini (4) son neveu et élève, Félice Anerio (5), Francesco Soriano (6) élèves aussi de S.-M. Nanini, Lucas Maren-

---

(1) Né au commencement du XVI[e] siècle, mort à Rome en 1571.

(2) Né à Tivoli vers 1545, mort à Rome le 11 mars 1607

(3) Né à Rome en 1584, auteur d'un célèbre *Miserere*.

(4) Né à Vallerano, vers 1560, mort à Rome en 1624.

(5) Né à Rome en 1560, mort en cette ville en 1630.

(6) Rome 1549-1620.

zio (1) que ses contemporains appelèrent *il piu dolce cigno, il divino compositore*, continuent les belles traditions de cette école Romaine *a capella*, dernière et sublime transformation de l'Ecole contrapuntique Flamande. Lucas Marenzio se rapproche plus que les autres de la tonalité moderne. Usant avec discernement du chromatique, il n'hésita pas à introduire le dièse ou le bémol accidentels pour accuser plus nettement la tonalité de sa modulation. Grâce aux théories de Zarlino qui se sont répandues, une nouvelle échelle-type des sons s'impose avec ses degrés semblables se reproduisant d'une manière constante, avec les mêmes rapports d'intervalles. Le dièse et le bémol sont donc devenus nécessaires pour hausser ou baisser la note naturelle sollicitée par les consonnances attractives de la modulation. Marenzio un des premiers, met cette théorie en pratique. Il appartient à l'école Madrigalesque dont il devient nécessaire de dire quelques mots.

II

L'Ecole Madrigalesque

L'Ecole Madrigalesque accentua la tendance

---

(1) Né à Coccaglio près de Brescia vers 1550, mort à Rome 1599.

vers l'expression. Issue de l'Ecole de Willaert la forme nouvelle de l'ancien madrigal des trouvères affirme sa vitalité, par son extraordinaire développement qui permet à l'émotion musicale de se manifester. L'instrument admirable de la polyphonie, magnifiquement construit par l'Ecole Flamande, avait à peine vibré quand Josquin de Près, le premier, l'effleura de l'aile de son génie. L'Expression, telle la Belle Dormante des contes, avait sommeillé cent ans depuis la fin du moyen âge. Cyprien de Rore la réveilla après les timides essais des Tromboncino et d'Arcadelt (1) qui, sans la faire sortir de sa torpeur, avaient constaté qu'elle n'était pas morte. D'une psychologie plus affinée que la chanson, le madrigal choisissait des textes plus littéraires, plus susceptibles d'extériorité ou d'intériorité. La tentative d'Arcadelt et de Tromboncino, qui mirent en musique des madrigaux de Michel-Ange ou des fragments du Tasse, montra la voie à Willaert qui s'essaie sur les poèmes de Pétrarque. Dès lors le chemin est tracé. Sans abandonner la messe, le motet et la chanson, les musiciens vont chercher dans les vers des poètes

---

(1) Né vers 1514. Maître de chant de la chapelle pontificale 1539. Chantre de cette chapelle (1540) *musicus regius* à Paris (1557).

des sentiments plus précis que ceux d'une adoration collective. Cyprien de Rore, Costanzo Porta et Palestrina dotent le nouveau genre de toutes leurs qualités respectives. Roland de Lassus (1), l'illustre Orlando Lasso le *Prince de la musique, l'Orphée Belge,* ainsi que l'appellent les contemporains, dont l'universalité du talent est absolument déconcertante, le mène à son apogée. Orezzo Vecchi (2) traitant dans ses Madrigaux des dialogues entre plusieurs personnages, Giovanni Croce (3) et A. Banchieri (4) imitant Jannequin Gombert et Verdelot et perfectionnant le paysage musical, quoique Madrigalistes, sont les précurseurs de l'art lyrique (5). Tous, même Eccard (6) et Striggio (7), qui abordent de véritables scènes d'ensemble dans le *Tumulte de la place Saint-Marc* et la *Dispute des femmes au lavoir,* emploient le même procédé polypho-

(1) Né à Mons en 1530, mort à Munich le 14 juin 1594.

(2) Né à Modène 1550. Mort en eette ville le 19 fév. 1605.

(3) Chioggia 1560-1609.

(4) Bologne 1565-1634.

(5) Consulter l'ouvrage de M. Romain Rolland *Les origines du théâtre lyrique moderne.*

(6) Né a Wülhausen (Thuringe) en 1553. Mort à Kœnigsberg en 1611.

(7) Mantoue 1535, organiste et luthiste célèbre.

nique de l'Ecole contrapuntique. Avec une clarté harmonique, qui va toujours en augmentant, ils procèdent par imitation sur un chant initial, employant le contrepoint note par note pour donner de l'unité aux différentes voix chargées d'interpréter un même personnage. Pour plus de vérité, ils cachent derrière un rideau les chanteurs et les instrumentistes, car les instruments ont commencé à pénétrer dans la polyphonie. Ils sont arrivés au seuil du temple, mais ils n'ont pas su prononcer le « Sésame ». La porte est restée fermée.

L'influence de la polyphonie contrapuntique était trop puissante. Elle maintenait sous sa loi tous les compositeurs, tous les musiciens, ne laissant entrer les instruments qu'à titre de remplaçants des voix.

Viadana (1), maître de chapelle à Fano, manquait souvent de chanteurs pour interpréter les morceaux écrits à quatre ou cinq voix ; il eut l'idée de remplacer ces voix absentes par l'orgue, à l'église, par le luth, la viole ou la gambe, dans la musique profane. Son exemple fut imité à la fin du XVI[e] siècle par les compositeurs qui, en prévision du manque de voix, ajoutèrent à leurs partitions une basse continue

---

(1) L. Grossi da Viadana né à Viadana, près Mantoue, en 1564, mort à Gualtieri le 2 mai 1645.

et chiffrée. « L'innovation de Viadana, dit Hugo Rieman, consista donc seulement en ceci, qu'il écrivit ses concertos d'église pour une ou deux voix seulement et employa le continuo comme soutien harmonique. Il en fit exactement l'usage qu'en faisaient, en un autre domaine, les musiciens scéniques florentins » (1). Il commença en effet à l'employer en même temps que Bancheri, Cavalliere et Caccini. Il n'en est pas l'inventeur : un anglais, Richard Deering, est l'auteur de l'œuvre la plus ancienne qui fut publiée avec un *continuo*. Vecchi employait un orchestre de luths et de clavicembali qui faisaient leur partie de voix artificielle dans cette polyphonie vocale.

L'oratorio, pressenti dans les *Laudi Spirituali* de Palestrina et d'Animuccia donnés à la Congrégation de l'Oratoire de Philippe de Neri, appartient aux premiers essais de l'art monodique ; on en fait seulement mention ici pour mémoire. Il reste donc à indiquer l'origine de la monodie qui succéda à la polyphonie vocale et qui n'en est en réalité qu'une transformation, grâce à tous les apports que la musique recueillit pendant le XVI[e] siècle.

---

(1) Dictionnaire de musique. Article VIADANA.

III

L'ÉCOLE MONODIQUE

La nouvelle formule était sur le point d'éclore. Les musiciens avaient fait tous leurs efforts pour que l'art musical bénéficiât des récentes innovations. Il en manquait une, d'apparence insignifiante, pour mettre les choses au point. Les musiciens, imbus de la science polyphonique, ne pouvaient la trouver. Ce fut un poète qui la découvrit.

Vincenzo Galilei (1) père du célèbre astronome et élève de Zarlino, musicien et lettré nourri de l'antiquité, « l'esprit le plus intéressant » de l'Académie de Bardi à Florence (2) qui, en 1588, écrit son célèbre *Dialogue sur la musique*, partit le premier en guerre contre la musique de son temps. Convaincu du tort que la polyphonie vocale causait au texte dont, par les différentes rentrées, elle embrouillait les paroles, les répétait en dépit du bon sens, empêchait de les entendre par la super-

---

(1) Né à Florence vers 1533, mort dans cette ville vers 1600.

(2) Voyez Romain Rolland. Op. Cit. « Giovanni Bardi, comte de Vernio, tenait à Florence vers la fin du XVI[e] siècle, un salon d'artiste qui avait fini par prendre, comme toutes les sociétés du temps, le caractère d'une petite Académie. La nuance en était surtout musicale... »

position de ses voix, imbu de cette idée qu'un art nouveau pouvait naître de l'union intime de la poésie et de la musique, persuadé que l'antiquité, longtemps méconnue et mal interprétée, devait être le but et le véritable guide, admirateur passionné de sa belle simplicité ennemie des complications, partit de ce principe que *les choses simples s'expriment plus fortement en nous que les choses complexes.*

A cet effet, prenant pour exemple le musicien, poète et chanteur, de la Grèce antique, qui chantait lui-même, en s'accompagnant de la lyre, la musique composée par lui sur ses propres vers, il choisit une page de la *Divine Comédie*, la célèbre scène d'Ugolin, il la mit en musique, et la chanta lui-même en s'accompagnant sur la viole.

Cette tentative fut jugée presque ridicule ; elle souleva de violentes discussions au dehors, emplit de colère les vieux musiciens (1). Mais le mouvement avait été donné, Caccini, Peri et Cavallere le suivirent. On comprit que ce qui était vraiment ridicule, c'était de faire chanter plusieurs voix pour exprimer les sentiments d'un seul personnage ainsi que l'avaient

---

(1) Que devenait en effet l'art polyphonique en face d'une pareille tentative ?

fait Orezzo Vecchi et Banchieri, dans leurs madrigaux dramatiques. Peri et Caccini, tous deux bons chanteurs, s'ingénient à trouver la notation musicale exacte des paroles. Pour que l'on puisse les entendre, ces paroles, cause première de la révolution, ils simplifient la polyphonie des instruments, réduisent à sa plus simple expression le basso continuo. Les vrais musiciens ont alors beau jeu pour réclamer et crier à la mutilation, à l'anéantissement de l'art. Que sont les maigres accents du *stylo reppresentativo* à côté de la richesse des polyphonies flamandes et romaines ? Le malheur voulut que Peri et Caccini fussent de médiocres contrapuntistes, très inférieurs à ceux du commencement du XVIe siècle. C'en était presque fait de la nouvelle révolution, pourtant d'une logique rigoureuse et d'une conception artistique des plus élevées.

C'est alors qu'apparut Monteverde (1) Harmoniste de valeur, virtuose habile à jouer de tous les instruments, il se dit que toute l'harmonie si difficilement édifiée par ses contemporains et ses prédécesseurs n'était pas une quantité négligeable. Il saisit la différence qui

---

(1) Né à Cremone en mai 1567, mort à Venise le 29 mai 1643.

existe entre la voix humaine et les instruments : voix artificielles elles ne devaient pas être traitées de la même façon. Dans sa sublime conception de l'art, il ne voulut pas admettre comme Peri et Caccini que la musique put se ravaler à noter une déclamation plus ou moins exacte. Eclairé par les erreurs de la *Daphné*, de l'*Euridice* et du *Cefalo* il souhaita que la musique fut l'expression exacte des sentiments et non pas celle de la déclamation. Il voulut que les instruments, dont il connaissait à fond toutes les ressources parlassent selon leur caractère : d'un seul coup la tragédie lyrique et l'orchestration étaient créées *L'Orfeo* (1607) et l'*Ariana* (1608) en restent les preuves les plus convaincantes.

Ces dates sont importantes à retenir : elles sont celles de la naissance du genre qui devait briller d'un si grand éclat.

CONCLUSIONS

C'est donc de la transformation logique de l'école contrapuntique flamande, sous la poussée généreuse des idées de la Renaissance, que naquit l'art moderne.

En effet, Dufay et Binchois créent l'harmonie polyphonique ; Okeghem, Agricola, Obrecht et Josquin de Près la perfectionnent; Willaert, Gom-

bert, Jeannequin, Cyprien de Rore et Palestrina lui donnent l'expression ; Viadana fait entrer les instruments dans sa trame vocale ; Zarlino élève de Willaert en détermine les principes ; Galiléi, élève de Zarlino détache de la polyphonie la mélodie principale ou monodie.

Deux siècles ont suffi pour fermer le cercle. Parti du *cantus firmus* enguirlandé de déchants, de contrepoints et d'imitations, qui crée un art tout différent, l'art musical revient à une mélodie soutenue par une polyphonie instrumentale.

Le xve siècle a jeté les fondations.

Le xvie a construit l'édifice.

Le xviie l'a surmonté d'une coupole splendide.

Plus tard lorsque Bach et Hændel auront fortifié la double polyphonie vocale et instrumentale, Gluck perfectionnera le drame, Beethoven poussera la symphonie jusqu'à ses dernières limites. Alors Berlioz et Wagner viendront : ils complèteront leur œuvre en mettant la symphonie dans le drame.

L'école contrapuntique Flamande est donc bien le point initial d'où est parti l'art moderne.

Ayant achevé sa mission à l'aube du xviie siècle, elle a survécu jusqu'au commencement du xviiie. Elle ressuscite de nos jours et fait

encore l'admiration du XXe siècle. Elle renait par ce qu'elle fut une Renaissance : elle est immortelle parce qu'elle fut une apogée. Il est peu probable que l'on fasse réentendre souvent les premiers essais de Peri, de Caccini et de Monteverde (1) : tout admirables qu'ils se présentent, ils ne sont qu'une aurore. On ne se lassera jamais d'écouter Josquin de Près, Brumel, la Rue, Palestrina et Roland de Lassus : ils sont les soleils radieux dont les couchants illuminent les nuages même longtemps après qu'ils ont fui derrière l'horizon. Aussi les aurores des siècles qui suivirent gardèrent-ils quelques reflets de leurs clartés sereines qui ne s'éteindront point dans la nuit des temps à venir !

---

(1) La *Schola Cantorum* a fait entendre, depuis que ces lignes ont été écrites, des fragments de Monteverde qui ont été goûtés par les véritables amateurs.

CHRONOLOGIE

DE LA

TROISIÈME ÉCOLE CONTRAPUNTIQUE

1522 Mort de Mouton et de Gafori.

1523 IIIe Recueil des *Messes in folio* de Petrucci, dernier ouvrage sorti des presses de cet éditeur qui cesse de travailler.

1524 Agricola, cantor à l'église luthérienne de Magdebourg.—Rhaw, imprimeur à Wittenberg.

1526 Mort de Stolzer. — *5 Salutationes Domini Nostri J.-C.* de Senfl.

1527 Willaert maître de chapelle à Saint-Marc. — Rore à Venise. — Naissance de Heinrich Fink.

1528 *Musica instrumentalis deutsch* (M. Agricola) *Ein Kurz deutsch* (idem).

1529 Mort de Bauldewijn — *31 chansons musicales* (Attaignant édit.).

1530 Gombert, maitre des enfants de chœur à la chapelle de Madrid. — Verdelot à Florence. — Naissance de Claude Le Jeune. — Claude de Sermisy, chantre à la chapelle de France. — Naissance de Roland de Lassus. — *Lautenparten in der Tabulatur* (Hans Gerle).

1531 Tilmann Susato, instrumentiste à la cathédrale d'Anvers. — Gero, maître de chapelle à Orvieto. — Naissance de Costeley.

1532 Mort de Carpentras, à Avignon. — *Musica figuralis deutsch* et *Von den proportionibus* (M. Agricola) — *Messes* de Carpentras chez Jean de Chaunay, à Avignon. — *Magnificat octo tonorum* à 4

et 5 voix de Senfl. — *Musica Deutsch*, etc., de Hans Gerle.

1533 Naissance de Cl. Merulo. — *Musica choralis deutsch* (M. Agricola). — Naissance de V. Galilei. — I Livre des *Messes* à 4 voix de Willaert. — *Sacræ Cantiones* (Jannequin).

1534 *Varia carminum genera quibus tum Horatius, tum alii* (Senfl).

1535 Arrivée de Goudimel à Rome. — *Gassenhaverlin, Reuterliedlin* édités par Egenolff. — Jachetto van Berchem à Mantoue. — Livre de *Magnificat* de S. Dietrich.

1536 A Gabrieli, chantre à Saint-Marc. — *Madrigaux* de Verdelot pour une voix et luth arrangés par Adrien Willaert (chez Ottaviano Scotti). — *Schoene auserlesene Lieder des Hochberühmven Heinrich Finckens* (Finck).

1537 Zarlino entre chez les Franciscains. — L. Barré, chantre de la chapelle Pontificale. — *Novum et insigne opus* (Graphæus).

1538 *Selectæ harmoniæ*, de G. Rhaw. — Madrigaux à 5 voix (Arcadelt) — Dankers à la Chapelle-Papale. —Naissance de Byrd. — *Rudimenta Musices* (M. Agricola) — *Madrigaux* à 5 voix de Verdelot.

1539 *Harmonien uber all oden des Horaz* (de Benedict Ducis). — Mort de Hoffhaimer, de Petrucci. — Missæ XIII de Graphœus. — *Madrigaux* de A. Della Viola. — Intermèdes musicaux de Corteccia Festa, etc. pour les noces de Cosimo de Médicis.— *LiberXV missarum* de Petrejus. — *Auszug guter teutscher Liedlin* (Forster). — *Harmoniæ poeticæ* (odes latines, de Hofthaimer et Senfl. — I livre de *Motets* à 4 voix de Willaert. — *Mottetti del frutto* (Gardane, édit.).

1540 Arcadelt, chantre à la chapelle Sixtine. — Verde-

lot, chantre à Venise. — Moralès à Rome. — Naissance de Vittoria. — *Motets* de Gombert à 4 voix. — *Scholia in musicam plenam Wesceslai de Nova Domo*, et *Deudsch musica und Gesangbüchlein* (M. Agricola) — *Selectissimæ Cantiones* (Kriessen) *Patrocinium musicum* (Berg., édit.).— Naissance de J. Regnard.

1541 *Sangbüchlein alles Sonntags Evangelien* (M. Agricola) *Opus X Missarum* G. Rhaw. — Jachet de Buus organiste à Saint-Marc. — 1er livre d'*Antiennes* de S. Dietrich. — 2 livres de *Madrigaux* â 3 voix de I. Gero. — *Trium vocum cantiones centum* de Petrejus. — *Orbeche* pastorale de Alfonso della Viola repr. à la cour de Ferrare. — *Magnificat* à 4 voix (Morales). — 2e livre de *Motets* à 4 voix de Gombert.— 2 livres de *Motets* à 5 voix — *Verdelot, la piu divina e più bella musica che se udisse giamai degli madrigali a 6 voci.*

1542 *Liber I sacrorum hymnorum* de G. Rhaw. — Livre de *Motets* à 6 voix de Willaert. — 1er livre de *Madrigaux* de Rore. *Madrigali cromatici* à 5 voix de Rore. — Mort de Johannes Gallus (Jean Le Coq) maître de chapelle du duc de Ferrare.

1543 Gombert, maître de chapelle à Madrid. — Tilman Susato, imprimeur à Anvers.— *Bicinia, Gallica, latina et Germanica* (G. Rhaw). — 2e livre de *Madrigaux* de Rore. — *Madrigaux et chansons françaises* à 2 voix de Gero. — *Motets* à 4 voix de Morales, *Motets* à 5 voix du même. — *Motets* à 3 voix de Festa. — *Motets* de Jehan Le Coq (chez Scotto).

1544 Arcadelt, nommé abbé chamberlain. — Lassus en Sicile avec Ferdinand de Gonzague. — Palestrina maître de chapelle dans la ville de Palestrina.— *115 guter newer Liedlein* (Ott). — Livre de

Messes de Morales. — *Chansons* à 5 et 6 voix de Gombert.

1545 2e livre d'*Antiennes* de Sixte Dietrich. — Hermann Finck, organiste à Wittemberg. — Turnhout, chantre à Anvers. — Tye docteur de musique à Cambrige. — Mort de Festa. — Naissance de Nanini (G. M.) — Barré au Concile de Trente. — II livre des Motets de Willaert. — *Canzone Villanesche* à 4 voix de Willaert. *Concentus* 8, 6, 5 et 4 voix de Salblinger chez Uhlard. — Phalèse, imprimeur à Louvain. — *Mottetta* à 4 et 5 voix de Rore.

1546 Gaspard de Salo, luthier à Brescia. — *Del unico A. Willaert discepolo D. N. Vincentino Madrigali a 5 voci per teorica et practica da lui composti al nuovo modo del celebrissimo suo maestro ritrovato.* — Livre de *Messes* de Moralès (2e édition) *Mottetti* 4 voix (Moralès). — *Mottetta super plano cantu* (E. Gibellini).

1547 Richatord, maître de chapelle à Bruges. — *Dodecachordon* de Glarean. — *Ricercari et Canzoni francese* de J. de Buus.

1548 Mort de Sixte Dietrich. — Tye, professeur à Oxford. — *Cantrones selectissimæ 4 vocum* (Salblinger) Lib. I. — *Mottetti* à 5 voix de Gibellini. — Ch. J. Hollander, chantre à Sainte-Walburge à Audenarde. — Mort de Rhaw. — *Madrigaux* à 5 voix de Willaert.

1549 Naissance de Suriano. *Fantasie e ricercari* à 3, 4 et 5 voix de Willaert et Cyp. de Rore. — *Cantiones selectissimæ* Liber II (Salblinger). Livre de *Messes* à 5 voix de Gombert. — *Philippi Verdelotti selectiones diversorum motettorum distinctæ quatuor voc.* — Naissance de Du Caurroy.

1550 Lassus à Naples. — Naissance de J. Paix, de Gal-

lus, d'Orazzo Vecchi. *Psaumes de vespres* à 4 et 8 voix de Willaert et Jachetto (von Berchem). *Motets* de Jachet Buus. — *Chorale Constantinum* de H. Isaac.

1551 Palestrina, maître de chapelle à Saint-Pierre-de-Rome. — *Madrigaux* à 5 voix de Ger. Scotto.

1552 Vittoria à Rome. — Le Roy et Ballard, imprimeurs de la musique de la Chapelle, la Chambre et les Menus Plaisirs du Roy. — *Madrigaux* à 5 voix de Gibellini. — *Ein newes sehr künstliche Lautenbuch* de Hans Gerle.

1553 Duiffoprukar à Lyon. — Jachet de Buus à la cour de Vienne. — *Introduttione facilissima e novissima di canto fermo figurato de Vicente Lusitano.* Discussion avec Vicentino sur le chant figuré. — Dankers pris comme arbitre. — *The Actes of the Apostles* (Tye) *Ecclesiasticæ cantiones* (Tilman Susato).

1554 Byrd, enfant de chœur à Saint-Paul, élève de Tallis. — IV vol. des *Motets* de Tilman Susato. — I livre de *Messes* de Palestrina. — Livre de *Psaumes* de Cyp. de Rore. — *Il sacrifizio* de Della Viola (cour de Ferrare. — *Evangiles* de Montan Neuber.

1555 Mort de L. Senfl à Munich. — Goudimel à Paris s'associe avec l'éditeur Duchemin. — *Messes* de Clemens non Papa (Phalèse, édit). — Arcadelt suit le duc de Guise à Paris. *Instruction Familière* de M. *de Ménehou*. — Lassus en Angleterre. — Animuccia, maître de chapelle au Vatican. — Palestrina à la chapelle pontificale. Les *Improperiæ*. — *Quinti Horacii Flacci Odæ* (Goudimel) *Chansons spirituelles* de Marc Antoine de Moret (Goudimel). — *Madrigaux* à 4 voix de Palestrina. — *L'Antica musica ridotta alla moderna practica* (Vicentino).

1556 Lassus à Munich. — Mort de M. Agricola — *Practica Musica* de H. Finck. — *Souter Liedeken* de Clemens non Papa (chez Tilman Susato). — *Madrigaux* à 5 voix de Festa. — *Musica a tre voci* (Girolano Scotto, édit.). — VI[e] volume des *Chansons* de Le Roy et Ballard. — Naissance de Jacques Mauduit.

1557 Rore à Anvers — Arcadelt nommé musicien royal. — Naissance de Morley. — Merulo, second organiste à Saint-Marc. — Naissance de Giov. Gabrieli. — VII[e] volume des *Chansons* de Le Roy et Ballard. — *Messes* à 3 et 2 voix d'Arcadelt. — *Passion selon Saint-Jean* (Rore). — *Messes* de Philippe de Monte. — *Lo Sfortunato* (Della Viola) pastorale dramatique représentée à la cour de Ferrare. — *Chansons* de Jannequin.

1558 Mort de Hermann Finck — *Magnificat ex octo Modis* (Goudimel); *Missæ tres a Claudio Goudimel item missæ tres a Claudio de Sermizy, Joann. Maillard Cl. Goudimel.* — *Istitizioni harmoniche* de Zarlino. — *Musica nova* (Motets et Madrigaux de Willaert publiés par F. Della Viola. — *Proverbes de Salomon* (Jannequin).

1559 Rore, vice-maître de chapelle à Venise. — Ch.-J. Hollander, chantre de l'empereur Ferdinand I. — *Musica nova.* — *Motets* de Dankers.— *Octante Psaumes de David* (Jannequin).

1560 Naissance de Croce. — Première exécution des *Improperiæ* de Palestrina. — Naissance de G.-B. Nanini, d'Anerio, de Marenzio. — XIV[e] volume des *Chansons* à 4 voix de Tilman Susato.— Naissance de Dirutta de Vulpius. — Striggio à la cour de Mantoue. — Naissance de J. Tollius.

1561 Palestrina à Sainte-Marie Majeure. — 2 livres de *Motets* à 4 et 7 voix de Willaert. — *Madrigaux*

à 6 voix de Verdelot et Willaert. — Zoilo, maitre de chapelle à Saint-Jean de Latran. — *Madrigaux* à 5 voix de Philippe de Monte.

1562 Mort de Willaert, Rore lui succède. — Turnhout, maître de la confrérie de la Vierge à Anvers. — Naissance de Dowland. — Donati, directeur de la petite chapelle Saint-Marc. — *Anthologie religieuse* de Nuremberg. — *Psaumes de David...* en forme de motets à 16 voix de Goudimel. — *Modulationes 5 vocum* (Vaet).

1563 Byrd, organiste à Lincoln. — Naissance de J. Bull. — Mort de Glarean. — 2 livres de *Motets* de Palestrina. — *Cypriani de Rore et aliorum auctorum moteta 4 vocum... cum 3 lectionibus pro mortuis de Zarlino* (chez Girol. Scotto). — *Aretusa* de Della Viola (cour de Ferrare).

1564 Mort de Ch.-J. Hollander, de Claude Le Jeune. — Naissance de Hassler, de Viadana. — *Messe du pape Marcel* de Palestrina. — I volume des *Chansons* de R. de Lassus (Tilman Susato) *Canzoni francese* (Gardane, édit.). Jakopo Regnard, ténor à la chapelle de Vienne. — Naissance de Verdonck. — *Lamentationes* de Moralès. — *Thesaurus musicus* (Montan Neuber, éditeur).

1565 Rore, maitre de chapelle à Parme ; sa mort. — Dankers quitte la chapelle papale. — Donati, chantre à Saint-Marc (suppression de la petite chapelle). — Intermèdes musicaux de Francesco Corteccia et Striggio pour les noces de Francesco Medici. — Zarlino succède à Rore comme organiste de Saint-Marc. — *Les Psaumes mis en Français par Clément Marot et Th. de Bèze.* — *Sacræ Cantiones* à 5 voix de A. Gabrieli. — *La vive flamme*, madrigaux à 4 et 5 voix de Rore.

— *Madrigaux* à 6 voix de Ph. de Monte. — *Introitus missarum de festis* (Gibellini).

1566 Merulo, 1er organiste à Saint-Marc; A. Gabrielli, 2e organiste. — Livre de *Messes* à 6 voix de Cip. de Rore. — *Modulationes sex vocum* de Zarlino. — *Madrigaux* à 5 voix de Merulo.

1567 Mort de Verdelot, de Paminger, de Jakob Vaët, chantre de Maximilien II. — *Chansons* à 4 et 5 *parties* (Ballard, édit.). — Naissance de Banchieri, de G. F. Anerio. — 2e livre de *Messes* de Palestrina (*Missa papæ Marcelli*). — Naissance de Monteverde.

1568 Philippe de Monte, maître de chapelle de l'empereur Maximilien. — *Motets* à 4 et 5 voix de G. de Turnhout. *Novus thesaurus Musicus* de Joannelli.

1569 Byrd, chantre à la chapelle royale. — 5 livres de *Motets* de Palestrina. — *Motets et chansons* à 3 voix; Livre de *Motets* à 5 et 6 voix de Ch. de Monte.

1570 Naissance de E. Gibbons. — Mort d'Animuccia. — Palestrina reprend les fonctions de maitre de chapelle à Saint-Pierre. — Mort de Duffoprutkar (luthier) — *Messes* à 6 voix de A. Gabrieli. — Zoilo, chantre de la chapelle pontificale. — 3e livres de *Messes* de Palestrina. — *Præstantissimorum divinæ musices auctorum Missæ X* (4 et 6 voix). — *Neue teutsch geistiche und weltliche Liedlein* de 4 à 8 voix (Ch.-J. Hollander).

1571 S. M. Nanini succède à Palestrina à Sainte-Marie Majeure. — Costeley, premier lauréat du Puy de musique d'Evreux. — *Sacri et Santi Salmi.* — *Canzoni alla francese per l'organo* de A. Gabrieli. — *Demostrazioni harmoniche* (Zarlino).

1572 Mort de Goudimel, de Tye. — Turnhout, maitre

de chapelle à Madrid. — 2 livres de *Madrigaux* à 5 et 6 voix de A. Gabrieli. — Gibellini, maitre de chapelle à Ancone.

1573 Vittoria, maître de chapelle du collège germanique à Rome. — *Ecclesiasticarum cantionum 4, 5, 6 et plurimum vocum* de Paminger. — *Sacræ cantiones seu motetti* (Cypr. de Rore). — *Patriocinium musices* (Lassus) — *Tricinia* de C. J. Hollander.

1574 *Les Fleurs des chansons des deux plus excellents musiciens de notre temps à savoir de Orlando de Lassus et de Claude Goudimel.* — I livre de madrigaux à 6 voix (A. Gabrieli).

1575 Vittoria, maître de chapelle de l'église Saint-Apollitraire de Rome. — E. Du Caurroy, lauréat du Puy de musique d'Evreux. — Tellis et Byrd, imprimeurs de musique. — *Cantiones quæ ab argumento sacræ vocantur 5 et 6 partium.* — Byrd, organiste à Lincoln. — S M. Nanini à Saint-Louis des Français. — S. F. Anerio, enfant de chœur à Saint-Pierre. — Trois livres de *Madrigaux* à 2, 3 et 6 voix de A. Gabrieli. — *Cantiones sacræ* de Byrd et Tallis.

1576 *Cantiones ecclesiasticæ* à 4 voix de A. Gabrieli. — *Chansons françaises* à 5 et 6 voix ; *Sonnets* de Ronsard (Philippe de Monte) *Liber I qui Missas Psalmos, Magnificat ad virginem Dei matrem salutationes Aliaque complectitur* (Vittoria).

1577 S. M. Nanini, chantre à la chapelle pontificale. G. B. Nanini, maitre de chapelle à Saint-Louis des Français.

1578 *Sacræ cantiones* à 5 voix (Merulo).

1579 Jakob Regnard, maitre de chapelle à Prague. *Madrigaux* à 4 voix de Merulo. — I livre de *Madrigaux* à 5 voix (G. M. Nanini). — *Musique* de

Costeley. — *Poésies de Ronsard* etc., mises en musique par F. Regnard.

1580 Mort de Turnhout. — IIe livre de *Madrigaux* à 6 voix de A. Gabrielli. — Messe *Benedicta* de Ph. de Monte. — *Madrigaux* à 3 voix de Merulo. — Nicolas Prost à la cour d'Heidelberg. *Missæ selectiones* de Jakobus Gallus — *Canzonette* à 4 voix de O. Vecchi. — 2 livres de *Madrigaux* à 6 voix (G.-M. Nanini). — *Madrigaux* à 5 voix de Marenzio.

1581 Mort de Utendal, maître de chapelle de l'archiduc Ferdinand d'Autriche. — Palestrina à l'Oratoire et chez le comte Buoncompagni. — Jacques Mauduit, lauréat du Puy de musique d'Evreux. — *Madrigaux* à 5 voix de Suriano. — *Discorso della musica antiqua e della musica moderna* (V. Gabrieli). — *Madrigali spirituali* de Palestrina. *Madrigaux* à 5 voix du même. — *Madrigali spirituali* (Philippe de Monte). — *Magnificat* à 8 voix de Vittoria. — *Hymni totius anni* (Vittoria). — *Madrigaux* à 5 voix (Gibellini).

1582 Bull, organiste d'Hereford. — *Directorium chori* de Palestrina. — IVe livre de *Messes* de Palestrina. — *Madrigaux* à 6 voix de Marenzio.

1583 Naissance de Orlando Gibbons. — *Missæ III, 4 vocum* de Sermisy. — *Psalmi penitentiali* de A. Gabrieli, à 6 voix. — *Messes* à 4 et 8 voix (Vittoria) — *Litanies* (Festa). — *30 geistliche und weltliche deutsche Lieder von 4, 6 stimmen* (Nicolas Prost). *Ein Schone Nutz und Gebrauchlich orgel Tabulatur* (J. Paix). *Canzonette à 6 voci* (Vecchi).

1584 Dowland voyage en Europe. — Marenzio, maître de chapelle du cardinal d'Este. — *Canzonette a 3 voci* (Monteverde). *Psalmi penitentiales* (Lassus).

Missa Helveta (J. Paix). *Madrigali spirituali* (Marenzio). *Villanelle ed aria alla napolitana* (Marenzio). *La Dispute des femmes au lavoir* (Striggio).

1585 Hassler, organiste à Augsbourg. — Mort de Tallis. — G. Gabrieli, organiste à Saint-Marc. — *Madrigali a 6 voci o instrumenti* (G. Gabrieli). — *Motets* d'Anerio. — *Madrigaux* de Croce. — *Magnificat* de Verdonck. — *Madrigaux* à 5 voix de Gesualdo. — *Motets* à 6 et 12 voix (Philippe de Monte). — *Motets* à 6 voix (Merulo). — *Officium hebdomadæ sanctæ* (Vittoria). — *Motets* à 5 et 6 voix du même auteur.

1586 Bull, bachelier es-musique à Cambridge.— Mort de Andrea Gabrieli — Vecchi, chanoine à Corregio. — *Sonata* à 5 parties de A. Gabrieli. — *Corona de dodeci sonetti* de Zuccarini. — *Recueil de Madrigaux* à 4 voix de Palestrina. — *Musicum opus harmoniarum* (Jak. Gallus). — *Moralia concinnata* (idem). — *Motets en canon avec cantus fermus* de Nanini.

1587 Suriano à Sainte-Marie Majeure. — *Gemme musicali* (Gordane, édit.). — *Madrigali e ricercari a 4 voci* (G. Gabrieli). — *Lamentationes* (Vecchi). *Madrigaux à 5 voix* (Monteverde). — *Cantiones sacræ suavissimæ* (Ferdinand de Lassus) (1). — *Psaumes* de Byrd. *Selectæ artificiosæ et elegantes fugæ* (J. Paix). — *Mssa Parodia* (idem). — *Canzonette* à 4 voix de G. Bassani.

1588 Morley et Dowland, bacheliers à Oxford. — Suriano à Saint-Louis des Français. — *Il Fronimo dialogo* (V. Galilei). — *Madrigaux* à 4 et 6 voix

---

(1) Fils aîné de Roland de Lassus.

(Marenzio). — *Motets* à 4 voix (idem). Jakob Regnard, maître de chapelle à Inspruck. — 1° édition des *Lamentationes* de Palestrina. — *Sopplements musicali* (Zarlino). — *Passion selon Saint-Jean* de Gesius. — Messes à 4 et 5 voix de Philippe de Monte. — Intermèdes musicaux pour les noces de Ferdinando de Médicis.

1589 *Discorso intorne alle opere di messer Gioseffo Zarlino di Chioggra* (V. Galilei). — *Madrigaux* à 5 voix (Vecchi). — *Ecclesiasticæ cantiones 4-6 vocum* (G. Gabrieli). — *Thesaurus mottettarum* (J. Paix). — *Hymni totius anni* (Palestrina). — J. de Turnhout, maître de chapelle du duc de Parme à Bruxelles. — Livre de *Madrigaux* à 6 voix (Turnhout). — *Harmoniarum moralium* (Jak. Gallus). — *Le tumulte de la place Saint-Marc* (Eccard). — *Songs of sundrie natures* (Byrd). — *Sacræ cantiones* (Byrd). — *Motets* (Croce).

1590 Mort de Zarlino ; Donati succède à Zarlino comme organiste. — *Canzonette* à 4 voix de Hassler. — 5e livre de *Messes* de Palestrina. — Mort de J. Paix, organiste à Laningen. — *La Selva* de Vecchi. — *Madrigaux* à 6 voix (Croce). — *Mascarate piacevoli et ridiculosi per il Carnavale* à 4, 5, 6, 7 et voix de Croce (Lib. I, Vincenti). — *Motets* de Vecchi).

1591 Mort de Gallus. — Bull, chantre à la chapelle royale. — *Cantiones sacræ* de Hassler. — Livre de *Magnificat* de Palestrina. — *Sacræ cantiones* (Byrd). — *Harmoniæ variæ* (J. Gallus).

1592 Bull, directeur de musique à Cambridge et Oxford. — Leon, à Vicence. — Cerone, maître de chapelle de Philippe II d'Espagne. — *Canzonette alla Francese* (Merulo). — *Messes* à 4 et 8 voix (Vittoria). — *Madrigaux* à 5 voix (Suriano).

1593 *Intonazioni d'organo* (A. et G. Gabrieli). — *Harmonie celeste* (Phalèse, éditeur). — Dirutta, organiste à Venise. — *Il Transilvano, o dialogo sopra il vero modo de sonar organi o stromenti de penna* (Dirutta). — *Livre d'Offertoires* (Palestrina). — *Madrigaux* de Monteverde. — *Mottets* à 6 voix de Merulo. — *Canzonets and little short songs to 3 voice* (Morley).

1594 Mort de Roland de Lassus. — Viadana, maître de chapelle à Mantoue. — *Amfiparnasso* de Vecchi. — Mort de Palestrina. — F. Anerio, compositeur de la chapelle pontificale. — R. Giovanelli, maître de la chapelle pontificale. — *Simfonie Angelice* (Phalèse, édit.). — *30 newe liebliche Galliarden* à 4 voix (N. Rost). — 6ᵉ et 7ᵉ livres de *Messes* de Palestrina. — 1ᵉʳ recueil de *Madrigaux* du même. — *Teutsche Lieder* (Gesius).

1595 *Triacca musicale* de Croce. — Suriano à Saint-Jean de Latran. — Marenzio, organiste de la chapelle pontificale. — *Concerti ecclesiastici* de Adriano de Bolsenna. — Ricercari per l'organo (A. et G. Gabrieli). — *Musica divina* (Phalèse, édit.). — Gesius cantor à Francforte-sur-l'Oder. — *Hymni 4 vocum* (Gesius). — *Madrigaux* à 5 voiz (J. de Turnhout). — *Ballets to 5 voice* (Danses chantées). — *Canzonets, madrigals* (Morley).

1596 Bull, professeur au Gresham College. — Merulo, organiste à Parme. — Vecchi, maître de chapelle à Modène. — *Madrigali a 5-6 voci* de Hassler. — *Newe teutsch Gesang nach art der welschen madrigalen und Canzonetten* de Hassler. — *Psaumes des vêpres* de Palestrina.

1597 *Cantiones sacræ quinque vocum cum basso continuo*

ad organum (R. Deering). — *Hymnes scholastiques* (Gesius). — *Sacrarum cantionum* (Vecchi). *Madrigaux* (Monteverde). — *Canzonets* (Morley). — *A Plan and easy introduction to practicall musicke* (Morley). — *Motets* à 8 voix (Suriano). — *Sacræ cantiones* (Jak Gallus). — *Convito musicale* (Vecchi). — *First Book of Songs or Ayres* (J. Dowland).

1598 Vecchi, maître de chapelle à la cour de Modène. *Melodiæ 5 vocum* (Gesius). — *La Fiametta* (madrigaux et chansons) de Philippe de Monte. — *Messes* à 8 voix (Croce). — *Madrigaux* à 5 voix (G. B. Nanini). — *Concerti ecclesiastici* de Bassani.

1599 Mort de Marenzio. — 8ᵉ et 9ᵉ livre de *Messes* de Palestrina. — *Madrigaux* (Monteverde). — *Consort Lessons made by divers exquisete authors for 6 instruments to play together, viz. the pandora the citterne, the base-viole, the flute and the treble viol.* (Morley). — *Canzonette* à trois voix (G. M. Nanini). — *Madrigaux* à 5 voix du même. — *Modulata Pallas* (Putaneus).

1600 Dowland en Danemarck. — Suriano à Sainte-Marie-Majeure. — Mort de V. Galilei, 10 et 11 livres de *Messes* de Palestrina. — *Recueil de Litanies* du même. —*Psalmodia choralis* (Gesius). — *Motets* à 5 et 8 voix J. de Turnhout). — *Ayres for song, lute au bass-viol* (Morley). — *Euridice* (Peri et Caccini .— *Madrigaux* à 5 voix (J. B. Nanini). — Bassoni, maître de musique au séminaire Saint- Marc. — *Pleias musica* (Putaneus).

TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME PARTIE

La troisième école contrapuntique
(1521-1600)

ERRATA

Page 19 ligne 7, *lire :* de la floraison musicale que l'on vit s'épanouir *au lieu de :* du mouvement musical que l'on vit fleurir.

Page 35 ligne 13, *lire :* Hotby *au lieu de :* Hotly.

Page 38, lignes 12 et 18, *lire :* motetus *au lieu de :* motelus.

Page 53 ligne 2, *lire :* collationné *au lieu de :* collectionné.

Page 55 avant-derniere ligne de la note, *lire :* Barthe *au lieu de :* Bathe.

Page 81 note 2 au quatrième vers, *lire :* sur Binchois *au lieu de :* son Binchois.

Page 89 ligne 7, *lire :* savante *au lieu de :* vivante.

Page 112 ligne 19, *lire :* ne parlez plus *au lieu de :* ne paries plus.

Page 122 ligne 18, *lire :* fors seulement *au lieu de :* fort seulement.

Page 123 ligne 10. *lire :* passant à travers les rochers *au lieu de :* passent à travers les rochers.

Page 153 ligne 5. *lire :* qui le fait *au lieu de :* qui le font.

Page 170 ligne 14. *lire :* compositions *au lieu de :* composition.

Page 213 ligne 17. *lire :* plane *au lieu de :* planc.

Page 253 ligne 8. *lire :* les scellait *au lieu de :* les scellaient.

Page 203 ligne 12. *lire :* tétracorde *au lieu de :* telracorde.

Page 200 ligne 15. *lire :* eram *au lieu de :* cram.

Page 202 ligne 1. *lire :* plaçait *au lieu de :* mettait.

Thouars, Imprimerie Nouvelle

